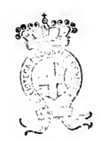



OTIVM
SINE LITERIS
MORS EST
Seneca
Ex Libris Ioannis Nencini
1874

RAPHAEL D'URBIN

ET SON PÈRE

GIOVANNI SANTI



Paris. — Imprimerie P.-A. BOURDIER et Cie, rue Mazarine, 30.

RAPHAEL D'URBIN

ET SON PÈRE

GIOVANNI SANTI

PAR

J.-D. PASSAVANT

DIRECTEUR DU MUSÉE DE FRANCFORT

ÉDITION FRANÇAISE

REFAITE, CORRIGÉE ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE PAR L'AUTEUR

SUR LA TRADUCTION DE M. JULES LUNTESCHUTZ

REVUE ET ANNOTÉE

PAR M. PAUL LACROIX

Conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal.

II





PARIS

Vve JULES RENOUARD, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LX

TABLE GÉNÉRALE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LES DEUX VOLUMES.

TOME I.

Pages.

Lettre de l'Éditeur à M. Ingres v

Avertissement de l'Auteur vii

Préface de l'édition allemande 1

I. Giovanni Santi, père de Raphaël 13

II. Raphael chez le Pérugin 45

III. Raphael sous Jules II 109

IV. Raphael sous Léon X 167

V. Œuvres posthumes de Raphael 285

Sur le génie de Raphaël 293

Les élèves de Raphaël 324

APPENDICE.

I. Documents concernant la famille Santi 351

II. Architectes et sculpteurs qui furent employés à Urbin par les ducs Federico et Guidubaldo 373

III. Peintres qui ont travaillé à Urbin jusque vers la fin du quinzième siècle 384

IV. Extraits de la *Chronique* rimée de Giovanni Santi 399

V. Les peintres de l'Ombrie pendant la première moitié du quinzième siècle et au commencement du seizième 432

VI. Trois Sonnets de Raphaël 491

VII. Sonnet de F. Francia sur Raphaël 494

Pages.
VIII. Lettre de la duchesse de Sora à Soderini.................. 495
IX. Lettres de Raphaël.................................... 497
X. Bref de Léon X nommant Raphaël architecte de Saint-Pierre.... 505
XI. Bref de Léon X autorisant Raphaël à acquérir des marbres, etc.. 506
XII. Projet d'un Rapport de Raphaël à Léon X sur les édifices de Rome antique, etc.................................. 508
XIII. Poésies latines et italiennes à la louange de Raphaël... 522
XIV. Notice sur Raphaël, par Paolo Giovio...................... 525
XV. Sur la Mort de Raphaël.................................. 528
XVI. Sur le Tombeau de Raphaël.............................. 532

ADDITIONS DE L'ÉDITEUR.

I. Sur la fontaine delle Tartarughe........................... 547
II. Sur une Lettre inédite de Raphaël.......................... 551
III. Sur un Payement fait à Raphaël en 1517...................... 553
IV. Sur les Fresques de Raphaël au Vatican..................... 554
V. Sur les Tapisseries de Raphaël............................ 556
VI. Sur différents Tableaux de Raphaël......................... 565
VII. Sur des Majoliques peintes par Raphaël..................... 570
Table des artistes mentionnés dans le premier volume............. 571
Additions et corrections.. 581

TOME II.

Avertissement.. 1

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

DES PEINTURES DE RAPHAEL.

Peintures exécutées sous la direction du Pérugin................. 3
Peintures de Raphaël dans la manière du Pérugin 7
Peintures de Raphaël à son époque florentine...................... 24

Pages.
Peintures exécutées par Raphaël à Rome sous Jules II.............. 72
Peintures de Raphaël exécutées à Rome sous Léon X............... 137
Les Loges du Vatican.. 166
Les Tapisseries de Raphaël, 1re série............................. 189
Les sept Cartons de Raphaël à Hampton Court..................... 204
Répétition des Tapisseries de Raphaël............................ 212
Tapisseries de Raphaël, 2e série.................................. 215
La Maison de chasse du pape...................................... 226
La Chambre de bain du cardinal Bibiena.......................... 228
La villa Palatina.. 233
La villa Raphaël... 234
Peintures diverses... 236
La Farnesine... 281
La Salle de Constantin... 298

SUPPLÉMENT AU CATALOGUE

DES PEINTURES DE RAPHAEL.

Sujets tirés de l'Histoire sainte................................ 314
Sujets religieux... 345
Sujets mythologiques et allégoriques............................. 352
Portraits.. 355
Ouvrages de sculpture.. 373
Ouvrages d'architecture.. 380

CATALOGUE DES DESSINS DE RAPHAEL.

Avertissement.. 399
Dessins de Raphaël en Italie..................................... 407
— en Allemagne.................................. 429
— en France..................................... 464
— en Angleterre................................. 488
— en Espagne.................................... 524
Anciennes Collections dispersées................................. 525
Gravures d'après différents portraits de Raphaël................. 556

Pages.
Catalogue d'Estampes anciennes d'après des dessins de Raphaël...... 561
Gravures de monuments et de sculptures antiques d'après des dessins de Raphaël... 600

APPENDICE.

Catalogue des Peintures de Giovanni Santi........................ 605

ADDITIONS DE L'ÉDITEUR.

Sur la restauration des Tableaux de Raphaël en France............ 621
TABLE des œuvres de Raphaël, classées dans l'ordre des sujets......... 631
ADDITIONS et corrections... 641

FIN DE LA TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

LETTRE DE L'ÉDITEUR A M. INGRES.

Je suis heureux et fier de pouvoir vous offrir le livre célèbre que M. J.-D. Passavant a consacré à l'histoire de Raphaël et à la description de ses œuvres.

C'est en qualité de simple éditeur de ce livre, publié aujourd'hui pour la première fois en français par les soins d'une grande maison de librairie qui tient à honneur de mettre au jour les meilleurs livres d'art; c'est aussi en me disant avec orgueil votre admirateur et votre ami, que je vous demande la permission de placer, en quelque sorte, sous vos auspices un ouvrage qu'on regarde avec raison comme le plus beau monument élevé à la mémoire de Raphaël.

Un pareil ouvrage ne saurait mieux se recommander auprès de tous les vrais amis des arts, qu'en invoquant votre nom. N'êtes-vous pas un des plus illustres élèves de Raphaël? N'êtes-vous pas aujourd'hui le chef de son école, l'apôtre de ses doctrines, le continuateur de sa mission, l'héritier de son crayon et de son pinceau?

Ce que vous avez fait pour la gloire de Raphaël, par votre enseignement et par vos œuvres, M. Passavant l'a fait aussi par son livre, qui représente les travaux, les études, les préoccupations de sa vie entière. Comme vous, il s'était épris d'un amour enthousiaste pour le grand peintre d'Urbin; comme vous, il avait voué une espèce de culte à ce génie sublime; comme vous, il a voulu faire comprendre à tous les beautés incomparables d'un maître qu'il comprenait si bien; comme

vous, enfin, il s'est associé, pour ainsi dire, à la gloire de Raphaël.

Trois noms sont devenus inséparables dans l'histoire de l'art : Raphaël, Ingres, Passavant.

Ce beau livre, qui a exigé vingt ans de recherches, de voyages et d'observations, parut d'abord en 1839; *il fut aussitôt signalé comme un modèle d'érudition, de critique et d'exactitude; mais la langue allemande, dans laquelle il avait été écrit, s'opposait à ce qu'il fût apprécié en France autant qu'il pouvait l'être. Nous devons donc nous féliciter d'avoir contribué à lui donner la publicité qu'il mérite en revoyant la traduction littérale que M. Passavant a fait faire sous ses yeux, ou plutôt a faite lui-même, avec le concours de M. Lunteschutz, jeune peintre français, qui habite Francfort.*

Ce n'est plus seulement une traduction de l'ouvrage allemand imprimé il y a vingt ans; c'est, à vrai dire, un nouvel ouvrage, dans lequel l'auteur a introduit toutes les corrections et toutes les augmentations qu'il n'avait pas cessé de préparer depuis la première édition de son livre, dans le but de rendre cet ouvrage aussi complet, aussi parfait que possible.

Ce beau livre, tel qu'il est maintenant, ne laisse rien à désirer : grâce aux perfectionnements qu'il a reçus, grâce à l'intérêt et à l'importance du sujet qu'il traite, il sera bientôt aussi estimé et plus répandu en France qu'il ne l'est en Allemagne. Raphaël a été déjà l'objet d'un grand nombre d'ouvrages écrits dans toutes les langues de l'Europe, mais il n'en est aucun qui puisse être mis à la hauteur de celui de M. Passavant, auquel je promets d'avance votre sympathique et reconnaissante approbation.

PAUL LACROIX.

15 *Janvier* 1859.

AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR.

Depuis la publication de notre Histoire de Raphaël (*Rafael von Urbino und sein vater Giovanni Santi;* Leipzig, 1839, in-8°), nous avons été vivement sollicité de donner une édition française de cet ouvrage, afin de le faire connaître et de le répandre davantage. Il n'était pas facile de répondre au vœu qu'on nous exprimait à cet égard, car, pour faire la traduction de notre livre, il fallait trouver un collaborateur qui, familier avec les deux langues, allemande et française, ne fût pas étranger à l'histoire de l'art, puisque l'ouvrage que nous nous proposions de publier en français devait être l'objet de nombreuses et importantes modifications. Un pareil travail ne pouvait donc s'exécuter que sous nos yeux et avec notre concours.

Nous avons rencontré enfin le collaborateur que nous cherchions : M. Jules Lunteschutz, peintre, né à Besançon et fixé à Francfort, a bien voulu nous seconder avec un zèle infatigable, avec un soin scrupuleux, avec une rare intelligence ; il est entré complétement dans nos vues et il a fait preuve de savoir et de goût, en nous aidant à traduire ou plutôt à refaire en français notre histoire de Raphaël, qui se présente comme un ouvrage nouveau dans cette édition corrigée et considérablement augmentée. Nous sommes heureux de témoigner ici notre reconnaissance à M. Jules Lunteschutz.

La préface de l'édition allemande passe en revue tout ce qui a été écrit sur la vie de Raphaël et sur ses œuvres, jusqu'en 1839; nous avons peu de chose à dire de plus sur ce sujet. Cependant

nous nous félicitons d'avoir mis à profit, dans cette édition française, quelques renseignements utiles, que nous ont fournis les publications de feu M. Gaye et d'autres savants, qui se sont occupés de Raphaël et de ses contemporains. Depuis notre première édition, nous avons eu aussi l'occasion de voir différents tableaux du maître ou de son école, que nous ne connaissions pas alors, et dont nous parlons aujourd'hui avec connaissance de cause. En outre, les gravures, lithographies et photographies d'après Raphaël, qui ont paru depuis vingt ans, ne pouvaient pas être oubliées dans notre travail.

Mais les additions les plus notables que renferme cette édition française concernent le catalogue des dessins du maître; ce catalogue a été plus que doublé, car nos recherches durant ces dernières années avaient été surtout dirigées dans ce but, et il n'est guère de collection publique ou particulière en Europe que nous n'ayons visitée, pour y chercher avec une sorte de culte les traits épars du crayon de Raphaël.

J.-D. PASSAVANT.

Francfort, octobre 1856.

AVERTISSEMENT

La première partie de ce catalogue général des œuvres de Raphaël contient la description raisonnée de ses peintures, classées, autant que cela nous a été possible, dans un ordre chronologique. Nous avons réuni, en forme d'appendice, les ouvrages d'une authenticité plus ou moins contestable qui lui ont été attribués par divers écrivains. Partout où nous avons cru la chose nécessaire à la description, nous avons ajouté de courtes notices sur l'état actuel de conservation des peintures et sur leur histoire. On trouvera, dans notre travail, des renseignements sur les études de Raphaël qui existent encore et qui ont servi à la composition de ces peintures, ainsi que sur les gravures faites d'après les dessins ou les tableaux, afin que l'on puisse avoir de chaque œuvre du maître un aperçu complet.

Souvent aussi, nous avons signalé les plus importantes des copies anciennes; car, dans le cas où l'original viendrait à disparaître, ces copies, du moins, témoigneraient qu'il a existé, et prouveraient, en outre, que l'original désigné n'était pas lui-même une copie.

Les chiffres placés à la suite des gravures que nous avons citées se rapportent tantôt aux numéros du « *Peintre-gra-*

veur » d'Adam Bartsch, et tantôt de l'ouvrage de Landon intitulé : « *Vie et œuvres de Raphaël.* »

Nous ferons encore remarquer que Nicola Consoni a publié, à Rome, une suite de gravures au trait d'après toutes les peintures de Raphaël, mais nous n'avons pas jugé utile de renvoyer aux numéros de cette collection.

Les désignations de *droite* et de *gauche* se rapportent toujours à la place que le spectateur est censé occuper vis-à-vis du tableau, du dessin ou de la gravure.

Nous avons dû conserver, dans l'indication des mesures (quand nous les donnons) de hauteur, de largeur et de circonférence, l'ancien pied de roi, avec ses divisions en pouces et en lignes, selon un usage qui pour être aujourd'hui abandonné en France, reste encore général en Europe.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

DES

PEINTURES DE RAPHAEL

I

PEINTURES

EXÉCUTÉES

SOUS LA DIRECTION DE PIERRE PÉRUGIN

1. *L'Enfant Jésus caressé par le petit saint Jean.*

Sur une marche d'or, qui se détache sur un fond d'or, l'enfant Jésus est assis, les jambes croisées. A droite, le petit saint Jean, portant sa croix de jonc, enlace dans ses bras le divin compagnon de son enfance. Figures un peu moins grandes que nature et presque entièrement nues. C'est une copie à la détrempe, d'après un groupe tiré d'un plus grand tableau que le Pérugin peignit pour l'église S. Maria dei Fossi, et qui se trouve actuellement au musée de Marseille. Quant au petit tableau de Raphaël, il est conservé, en excellent état, dans la sacristie de l'église S. Pietro Maggiore, à Pérouse.

2. *La Résurrection du Christ.*

Sur bois; h., 7' 16''; l., 5' 2''.

Le Christ sort de son tombeau, en bénissant le monde, et porté sur un nuage. Devant le tombeau sont deux gardes endormis, sous les traits desquels on a cru reconnaître, et non sans vraisemblance, le Pérugin et Raphaël lui-même. Dans le fond, deux autres gardes s'enfuient.

Que cet ouvrage, souvent attribué au Pérugin, soit exécuté par Raphaël d'après une composition de son maître, ce n'est pas là seulement une opinion ancienne, mais encore une opinion qui se prouve, au besoin, par le soin extrême avec lequel le jeune artiste a imité la manière du Pérugin, tandis que le dessin se ressent de la faiblesse d'un élève. Cette opinion est d'ailleurs confirmée par l'existence de deux feuilles d'étude, d'après le modèle vivant, pour les quatre gardiens, études dessinées de la main de Raphaël, qui passèrent de la succession de Sir Thomas Lawrence dans la collection de l'université d'Oxford.

Ce tableau d'autel, qui avait été exécuté pour l'église des Franciscains, de Pérouse, fut transporté à Paris en 1797, resta dix-huit ans au musée Napoléon, et alla, après le traité de paix de 1815, prendre place dans la collection des tableaux du Vatican. Quoiqu'il ait un peu souffert du nettoyage pendant son séjour en France, il est cependant dans un bon état de conservation.

Il a été gravé au trait par Graffonara, pour son ouvrage : *Quadri della sala Borgia* (Roma, 1820, petit f°), — et par F. Rehberg, pour son ouvrage : *Raphaël Sanzio d'Urbin* (Munich, 1824. In-4°, en allemand).

3. *Les Archanges Michel et Raphaël.*

Deux tableaux. Figures demi-nature.

L'archange Michel, debout, tient son bouclier devant lui. C'est une figure aux formes juvéniles, qui rappelle le saint Georges de Donatello, placé dans une des niches de Or San Michele, à Florence.

L'archange Raphaël conduit le jeune Tobie, qui porte gracieusement une petite boîte dans la main gauche, en regardant avec amour son guide céleste.

Ces deux tableaux, qui ornaient autrefois le magnifique autel des Chartreux, à Pavie, étaient placés de chaque côté d'une Naissance du Christ, tableau signé de Pietro Perugino. Il est regrettable que ce maître n'y ait pas mis de date. Les registres des Chartreux, si riches d'ailleurs en renseignements sur les choses d'art de leur église, registres que nous avons consultés, se taisent précisément sur ce tableau d'autel. Quoi qu'il en soit, plusieurs connaisseurs, entre autres M. von Rumohr (*Italienische Forschungen*, vol. III., p. 28), pensent que les deux tableaux qui accompagnaient celui de Pérugin, sont incontestablement de la main de Raphaël. Nous partageons cette opinion, qui s'appuie encore sur l'existence d'une étude d'après nature, exécutée pour l'ange qui mène le jeune Tobie. Ce dessin, qui passa de la succession de Lawrence dans la collection d'Oxford, peut être considéré, à juste titre, comme un ouvrage de la jeunesse de Raphaël.

Lorsque Pavie fut occupée par les Français en 1797, le couvent des Chartreux ayant été supprimé, les tableaux de l'autel devinrent la possession du duc Melzi, à Milan, dans la succession duquel nous les avons vu . A présent, ils sont dans la Galerie nationale de Londres.

Outre les originaux, il existe encore de vieilles copies mutilées, qui furent apportées dans les provinces du Rhin, par le marchand de tableaux Ricciardi. Ainsi, la figure de l'archange Michel, qui avait été coupée à mi-corps, se trouve au musée de Darmstadt; l'archange Raphaël avec le jeune Tobie, réduit également aux mêmes proportions, fait partie du cabinet Favier, à Strasbourg (don de Carl de Dalberg, ancien grand-duc de Francfort), et nous avons trouvé, à Mayence, les trois anges qui figurent dans le tableau principal de la Naissance du Christ.

Les têtes des deux archanges et celle de Tobie ont été gravées à l'eau-forte, en 1808, de la grandeur de l'original. par J. G. Reinheimer. — L'archange Raphaël et le jeune Tobie sont gravés par C. Guérin, avec cette souscription : L'ANGE CONDUISANT LE JEUNE TOBIE. Gr. in-4°. — Le même, gravé par M. E. Klug. In-8°.

Beaucoup d'autres tableaux exécutés dans la manière du Pérugin ont été présentés comme des ouvrages de la jeunesse de Raphaël; mais nous ne saurions les accepter pour tels, lors même que ce dernier y aurait coopéré sous la direction de son maître. Nous en citerons seulement quelques-uns.

Orsini, dans sa *Vita di Pietra Perugino,* émet l'opinion que Raphaël dut aider son maître dans l'exécution du tableau d'autel qui était dans la chapelle de l'hôtel de ville de Pérouse, et qui fait actuellement partie de la collection du Vatican. Ce tableau représente la Vierge sur un trône avec quatre saints. Mais il est constaté, par des documents, que le Pérugin peignit ce tableau en 1495, avant que Raphaël eût atteint sa douzième année!

Le même auteur dit aussi (p. 124) que quelques portions d'un tableau d'autel qui était autrefois dans le monastère Monte Morcino, et qui est aujourd'hui à l'Académie de Pérouse, ont été peintes par Raphaël, sous les yeux de Pérugin, notamment les quatre saints suivants : *S Sebastian, S. Franciscus, S. Herculanus,* et *S. Constantius.* Mais ce ne sont là que de faibles essais qui appartiennent sans doute à l'école du maître, mais qui n'ont rien du faire de son illustre élève.

Dans la sacristie de S. Pietro Maggiore, à Pérouse, on voit des copies à l'aquarelle, d'après deux Prophètes assis, dont les originaux ont disparu.

Le musée de la ville de Rouen possède trois petits tableaux sur bois, représentant l'Adoration des mages, le Baptême et la Résurrection du Christ.

Ces différentes peintures ont également fait partie du magnifique maître-autel, que le Pérugin peignit, en 1495, pour l'église de Saint-Pierre le Majeur de Pérouse. Elles sont néanmoins indiquées comme des ouvrages de Raphaël dans l'intéressant *Catalogo de' capi d' opera di pittura, scultura, antichità, libri, storia naturale, ed altre curiosità trasportati dall' Italia in Francia.* Venezia, 1799, pag. 13 et 14. Le tableau principal est à présent au musée de Lyon.

D'après les *Italienische Forschungen* de M. C. F. von Rumohr, la main de Raphaël se reconnaîtrait également : 1° (vol. II, p. 346, et vol. III, p. 25) dans un tableau d'autel que le Pérugin fit en 1500, représentant la Vierge dans une gloire et quatre saints debout dans le bas. Ce tableau passa du monastère de Vallombrosa à l'Académie de Florence ; 2° (vol. II, p. 330, et vol. III, p. 26) dans les belles figures de Sibylles, peintes, en cette même année 1500, pour le Cambio, ou Tribunal des Changeurs, à Pérouse ; et 3° (vol. III, p. 37) dans l'Adoration des mages, que le Pérugin peignit à fresque dans l'oratoire de *Confraternità de' Bianchi*, en 1504 (voyez l'appendice de notre tome I, *Essai sur les peintres de l'Ombrie*), afin de laisser un souvenir de son pinceau à Città della Pieve, sa ville natale.

Il est vrai, toutes ces peintures offrent une certaine analogie avec les airs de tête et les gracieuses expressions de physionomie que Raphaël emprunta d'abord à son maître. Mais nous sommes obligés de croire, pour l'honneur du Pérugin, que ce grand peintre ne pouvait abandonner ainsi les parties les plus importantes de ses ouvrages à une main étrangère, quelque habile qu'elle fût ; d'ailleurs, rien ne révèle, d'une manière éclatante, dans ces peintures, la touche de Raphaël. Au surplus, pour de plus amples détails, nous renvoyons à ce que nous avons déjà dit sur ce sujet (tome I, Appendice, n° V).

PEINTURES DE RAPHAEL

DANS LA MANIÈRE DU PÉRUGIN.

1500 à 1504.

1. *Bannière d'église à Città di Castello.*

Deux toiles peintes à la détrempe.

1° La sainte Trinité. Dieu le Père, assis sur des nuages dans une gloire, tient des deux mains le crucifix, au-dessus duquel rayonne le Saint-Esprit. Dans le bas, à gauche, saint Sébastien ; à droite, saint Roch, tous deux à genoux, en prière et levant leurs regards vers le Père Éternel. Figures de demi-grandeur naturelle.

2° La Création d'Ève. (C'est le revers de la bannière.) Adam est endormi, à gauche. Du côté droit, le Créateur, sous la forme d'un vieillard, s'avance vers lui. De chaque côté, dans le haut, il y a un ange en adoration, un pied posé sur un nuage ; ces deux anges sont semblables à ceux du tableau du Pérugin qui se trouve au musée de Lyon.

Ces peintures, exécutées à la colle, sur des toiles légèrement préparées, sont entourées d'une bordure bleue avec des entrelacs d'or et des ornements à palmettes. Sur le bord du vêtement du Père est la lettre R, pour signature. L'exécution tout à fait dans le style du Pérugin accuse cependant, et surtout dans le paysage, une manière de peindre plus large et plus gracieuse. Chacune de ces toiles a 5 pieds environ en hauteur sur 3 de large.

Le plus ancien document relatif à cette bannière, peinte vers l'année 1500 pour l'église S. Trinità de Città di Castello, se trouve dans les *Fiori vaghi*, imprimées en 1627, où il est dit (p. 179) : « Chiesa della Trinità : Il Gonfalone con la Santissima Trinità da una parte, e dall' altra quando di Adamo fu formata Eva, dipinto da Raffaello d'Urbino. » Francesco Lazzari, dans sa *Serie de' Vescovi di Città di Castello* (Foligno, 1693), p. 285, cite aussi ces tableaux comme deux anciennes bannières placées sur deux autels de l'église S. Trinità. Aujourd'hui, ils sont encore suspendus aux murs de l'église. Mais ils furent, on ne sait à quelle époque, dans l'intérêt de leur conservation sans doute, recouverts d'un vernis, qui a poussé au noir et qui maintenant laisse à peine distinguer ce qu'il représentent.

5. *Le Couronnement de saint Nicolas de Tolentino.*

Selon Vasari, Lanzi et Pungileoni, ce tableau, qui se trouvait dans l'église S. Agostino à Città di Castello, serait un des premiers ouvrages de Raphaël. « J'appris à Città di Castello, dit Lanzi, dans son ouvrage : ***Storia pittorica dell' Italia***, que Raphaël avait peint, à l'âge de dix-sept ans, le Saint Nicolas chez les ermites. Le style était du Pérugin, mais le tableau n'avait pas la composition ordinaire d'alors, avec la Vierge assise sur un trône, entourée de saints personnages. Ici il représente l'Élu auquel la Vierge et saint Augustin, en partie cachés dans un nuage, posent une couronne sur la tête. De chaque côté des saints se trouvent deux anges, de mouvements divers, qui déroulent des bandes de parchemin sur lesquelles sont écrites des louanges en l'honneur du saint ermite ; dans le haut, on voit encore Dieu le Père, demi-figure, dans une auréole formée de têtes de chérubins. Toutes les figures sont placées dans une espèce de temple dont les pilastres sont couverts de petits ornements dans le genre du Mantegna. Les plis des draperies sont encore, dans quelques parties, d'un goût suranné, mais, dans d'autres cependant, d'un goût meilleur. De même, le démon, couché sous les pieds du saint, n'a pas cette laideur capricieuse que les anciens lui donnaient ; ici il ressemble à un nègre. »

Pungileoni fait aussi de ce tableau une description à peu près semblable, dans son ***Elogio storico di Raffaello Santi*** (p. 34) ; mais il fait entrer à tort dans l'ordonnance de la composition un saint Nicolas de Bari. En effet, l'esquisse qui est au musée Wicar à Lille se rapporte parfaitement à la description de Lanzi, avec cette seule différence que, dans le dessin, chacune des trois figures du haut tient une couronne au-dessus de la tête du saint.

Ce tableau d'autel fut très-endommagé dans un tremblement de terre qui renversa en partie l'église où il se trouvait. Pour réparer l'église, les moines vendirent le tableau, en 1789, au pape Pie VI. Celui-ci le fit couper de manière à former plusieurs tableaux qui devaient être restaurés. On a pu les voir en cet état au Vatican jusqu'à la prise de Rome par les Français. Ils ont disparu depuis. Le fragment le mieux conservé était celui qui contenait la figure de Dieu le Père.

Dans le musée que le peintre Wicar a légué à la ville de Lille, on possède une étude faite pour ce tableau :

Saint Nicolas de Tolentino. Étude d'après une figure nue, debout sur un démon. A gauche, un ange en adoration. En haut, dans une gloire, une demi-figure de vieillard, étude pour Dieu le Père. Aux deux côtés, deux demi-figures, études pour la Vierge et saint Augustin, portés sur des nuages, tenant des couronnes. Dessin cintré dans le haut.

6. *Le Christ en croix et quatre saints.*

Sur bois; h., 6' 10''; l., 5' 3'', cintré.

Le Christ est cloué sur une croix très-élevée. De chaque côté de la croix, en l'air, un petit ange recueille dans des vases le sang qui s'échappe des plaies du Sauveur. Au pied de la croix, la sainte Vierge, debout, est en proie à la douleur, et, devant elle, saint Jérôme, à genoux, se frappe la poitrine avec une pierre. De l'autre côté de la croix, saint Jean et, devant lui, Marie Madeleine agenouillée, élevant ses regards vers le ciel. Le paysage du fond, qui représente des collines verdoyantes, rappelle la manière du Pérugin, et dans le ciel se montrent à la fois le soleil et la lune. Au bas de la croix, on lit en lettres d'or : RAPHAEL. VRBINAS. P.

Raphaël peignit ce tableau pour la chapelle de la famille Gavri, ou Gavari, dans l'église des Dominicains à Città di Castello, et, selon toute apparence, vers l'année 1500. Cette peinture resta pendant près de trois siècles à la même place, jusqu'à ce qu'un Français l'eût achetée, moyennant la somme de 4,000 scudi, et en échange d'une mauvaise copie, qui occupe aujourd'hui la place de l'original.

Le prince de Canino acquit l'original pour 10,000 scudi romains à la vente du cardinal Fesch, et le revendit, en 1847, avec d'autres tableaux, à lord Ward [1].

Ce tableau, en général bien conservé, a été fait d'après ceux du Pérugin; il est tellement dans la manière de ce maître, qu'on y remarque seulement quelques parties qui, par la faiblesse du dessin et du modelé, trahissent un peintre encore jeune et inexpérimenté; mais le génie de Raphaël se révèle déjà dans la beauté des têtes et surtout dans celle de la Madeleine. En somme, c'est un ouvrage très-inférieur au Couronnement de la Vierge et au Sposalizio. Nous sommes donc convaincu que M. von Rumohr, dans ses *Recherches en Italie*, n'avait qu'un vague souvenir de ce tableau, quand il en fait remonter la composition à l'année 1504; il porterait un tout autre jugement en présence du tableau lui-même.

Cette peinture n'avait jamais été gravée, avant que nous en eussions donné dans l'édition allemande de notre livre une gravure faite par L. Gruner. — Voy. aussi Rosini, *Storia della pittura ital.* Pl. CCXII.

ÉTUDES POUR CE TABLEAU.

Une esquisse à la plume, pour le torse du Christ et pour la figure de la Vierge, se trouve dans la coll. Albertine à Vienne. Reproduite par A. Bartsch.

Francesco Oliva, peintre d'Urbin, qui vivait sous Clément XI, a fait de ce tableau une mauvaise copie à fresque, dans la petite église de Battaglia,

1. Ce Christ a ete expose a Manchester, n° 159. Voyez *Trésors d'art*, etc par W. Burger, p. 52-53. — (*Note de l'éditeur*.

près Urbania. Voyez à ce sujet *Notizie storiche del Crocefisso di Battaglia presso Urbania* (Ancona, 1700). Le titre gravé de cette notice représente la fresque de Francesco Oliva.

Giacomo Mancini de Città di Castello assure, dans un article du *Giornale Arcadico*, que, suivant un manuscrit des archives de la famille Gavari, le tableau dont nous parlons était à volets peints. Il ajoute que lui-même croyait posséder une Annonciation qui avait dû faire partie de ce triptyque. Cependant cette prétention n'est pas soutenable, car le petit tableau signalé par Giacomo Mancini est certainement du milieu du seizième siècle, et il ne rappelle pas même la manière de Raphaël.

7. *Madone de la collection Solly.*

Sur bois; h., 1' 8"; l., 1' 3".

La Vierge, demi-figure, lit dans un livre qu'elle tient de la main droite. L'enfant Jésus, dont elle supporte un pied dans sa main gauche, joue avec un chardonneret et lève ses yeux vers le livre. Le fond représente un paysage.

Le style du Pérugin se reconnait encore parfaitement dans cette composition. La bouche un peu ronde de la Vierge, la faiblesse du dessin et du modelé dans les parties nues, les draperies fortement glacées, ainsi que le lumineux du lointain et le ton vigoureux des seconds plans, sont autant de points de ressemblance, dans l'exécution de ce tableau, avec le Christ en croix qui se trouvait chez le cardinal Fesch. C'est pourquoi nous les croyons l'un et l'autre de la même époque, c'est-à-dire de 1500 environ.

Ce tableau bien conservé était sorti, dit-on, d'une famille modenaise, pour venir à Milan dans la collection Solly. Il est maintenant avec cette collection au musée de Berlin [1].

Petite gravure en bois dans *Kugler's Handbook of Painting*, par Sir Charles Eastlake (London, 1854). Vol. II, n° 1.

8. *Marie-Madeleine et sainte Catherine.*

Les deux panneaux sur lesquels les deux saintes sont représentées debout servaient autrefois de volets à une petite madone du Pérugin.

Elles sont exécutées dans la manière de ce maître. Malgré leur état actuel de détérioration ou plutôt de restauration, la tête de la Madeleine laisse encore apercevoir quelque chose des qualités qui distinguent Raphaël. Un charmant paysage occupe le fond de ces deux petits tableaux. Nous les avons encore vus, en 1845, réunis sous un même cadre, dans la précieuse collection du célèbre peintre Vincenzo Camuccini, à Rome.

1. N° 141. « Du temps où Raphaël était dans l'école du Pérugin, » dit le rédacteur du catalogue (1857), M. Waagen. — (*Note de l'éditeur.*)

9. *Madone de la comtesse Anna Alfani, à Pérouse.*

Sur bois; h. 18" 6'''; L., 12" 3'''.

La Vierge, demi-figure, assise sur un banc, tient de ses deux mains l'enfant Jésus, debout sur ses genoux. Celui-ci se soutient de la main droite au léger voile qui couvre le sein de sa mère, et, tournant la tête à gauche, il regarde le spectateur avec tendresse, tandis que la Vierge, dont le visage est tourné de l'autre côté, baisse modestement les yeux. En haut, sur le bleu foncé du ciel, on voit de chaque côté une tête de chérubin; l'un a les regards levés et l'autre les tient baissés. Les lettres *R. d. U.* se remarquent dans les ornements de la bordure du vêtement, sur la poitrine de la Vierge.

Quoique l'exécution de ce tableau soit d'un fini et d'une suavité que Raphaël seul, dans l'école du Pérugin, savait donner à ses œuvres, la composition générale, cependant, est empruntée à son maître.

La plus ancienne madone du Pérugin qui offre une composition analogue se trouve sur le grand tableau d'autel (la Vierge avec quatre saints) dans l'église S. Maria Nuova, à Fano. Elle est de l'année 1497. A Florence aussi, dans l'église S. Annunziata, nous retrouvons la même composition dans le tableau de l'autel. Il en existe beaucoup de répétitions sorties de l'école du maître. Ainsi, par exemple, on en voit une au palais Borghèse, mais sans les chérubins; la même, avec un paysage, est dans la maison Bourbon Sorbello, à Pérouse; une troisième, avec un paysage et sans chérubins, dans la maison Pietro Fumaroli, à Florence. Cette dernière provient du palais Colonna, à Marino, près Rome. M. Missirini n'a pas craint d'attribuer cette copie insignifiante à Raphaël lui-même. Voyez : *Di una B. Vergine col Bambino di Raffaello Sanzio, etc.* (Firenze, 1834.) Gozzini en a exécuté une mauvaise lithographie, d'après le tableau de Pietro Fumaroli.

Revenons au petit tableau qui porte seul le cachet de Raphaël, et qui est encadré sous verre chez la comtesse Alfani. Il est d'une conservation parfaite, à cela près que quelques écailles de couleur sont enlevées à la joue et à la main de la Vierge, au bras de l'enfant et dans la draperie bleue.

10. *La Vierge, avec saint Jérôme et saint François.*

Sur bois; h. 13" 3'''; l., 11".

La Vierge, demi-figure, un peu penchée à gauche, tient des deux mains l'enfant Jésus assis sur un coussin qu'elle a sur les genoux, et le contemple avec amour, tandis que celui-ci saisit de la main gauche celle de sa mère, et lève la droite pour donner la bénédiction, en regardant le spectateur. Saint Jérôme, le chapeau de cardinal sur la tête, est en adoration à gauche, et saint François, en extase, à droite. Dans le lointain, on voit une ville, au pied de hautes montagnes.

Ce tableau bien conservé est d'une exécution délicate. La forme de tête de la madone, ainsi que son expression, rappellent le Couronnement de la Vierge, qui est au Vatican. Les draperies sont en général fortement glacées, et particulièrement la robe rouge de la Vierge; le manteau bleu et sa doublure verte sont d'un ton très-vigoureux. Le paysage du fond, d'un ton un peu gris, est assez légèrement traité.

Ce petit tableau semble avoir été peint vers l'année 1503. Il se trouvait autrefois au palais Borghese; il a passé depuis, si nous ne nous trompons pas, dans la galerie Aldobrandini. Le musée de Berlin [1] en fit l'acquisition, en 1829, du comte von der Ropp. Ce dernier en avait fait faire une gravure au trait, petit in-4°.

De même que la madone de la comtesse Alfani, celle-ci offre aussi dans ses parties principales une imitation du Pérugin, car il se trouve dans la collection Albertine, à Vienne, une composition en tout semblable à celle du tableau, avec cette légère différence que l'enfant Jésus agite une banderole à la main, et que la Vierge tient le pied de son fils. Cette composition a été publiée dans les fac-simile de dessins de maîtres anciens, lithographiés par Maunsfeld. C.-A. Favart en fit une eau-forte au sens inverse, en 1818. Il se pourrait que ce dessin fût celui-même que possédait Richardson le vieux, et qu'il attribuait à Raphaël; car Richardson le jeune raconte dans son ouvrage (vol. III, p. 304), qu'il a vu au palais Borghèse un tableau du Pérugin avec des figures de grandeur naturelle, tout à fait semblable au dessin qu'avait son père.

L'étude pour le saint Jérôme, à la pierre noire, se trouve au musée Wicar, à Lille.

Mentionnons encore une copie moderne du tableau de Berlin, copie qu'on s'étonne de voir dans un vieux cadre magnifique au palais Filippo Donini, à Pérouse. Il est probable que ce cadre contenait autrefois l'original.

11. *Le Couronnement de la Vierge.*

Tableau à gradin, peint sur bois, pour l'église S. Francesco, et depuis transporté de bois sur toile; h., 9' 2''; l., 5' 2''.

Ce tableau se divise en deux parties : dans le haut, on voit la Vierge qui, les deux mains jointes et les yeux baissés, s'apprête à recevoir la couronne que son divin fils va lui poser sur la tête. Quatre petits anges, autour de ce groupe, jouent de la harpe, du violon et du tambourin. Au-dessus, dans le firmament, huit têtes ailées de chérubins et deux anges dans les nuages contemplent cette scène.

La partie inférieure du tableau nous montre le tombeau vide de la Vierge, dans lequel naissent des lis et des fleurs sous les yeux des apôtres.

1. Le tableau porte le n° 145, et M. Waagen le donne comme étant de l'époque où Raphaël se trouvait dans l'école du Pérugin, mais un peu plus tard que le n° 8. — (*Note de l'éditeur.*)

Au milieu, entre les deux princes des apôtres saint Pierre et saint Paul, saint Thomas regarde la ceinture que la Vierge lui a laissée en s'élevant au ciel. La figure juvénile de l'apôtre, à gauche, qui tient un livre, semble représenter saint Jean. Les autres personnages ne sont pas caractérisés. Au fond, une belle contrée avec des collines, d'un ton lumineux.

Ce tableau est encore traité dans la manière du Pérugin, mais le génie de Raphaël éclate déjà partout : ses figures sont plus animées que celles de son maître; on le reconnaît aussi au caractère gracieux de ses anges.

Nous avons déjà dit (tom. 1, p. 56), que ce tableau d'autel fut peint pour Maddalena degli Oddi et sans doute en 1503, avant le bannissement de cette famille de Pérouse. La date de 1503 nous est fournie d'ailleurs par le témoignage de Cesare Crispolti qui, dans son ouvrage *Perugia augusta descritta* (Perugia, 1648, petit in-4°), dit positivement, d'après une tradition locale, que Raphaël s'est peint lui-même, à l'âge de 19 ans, dans la figure placée la dernière au côté gauche du tableau. Or Raphaël. en effet, avait eu 19 ans à la fin de l'année 1502. Mais la tradition qui concerne le portrait est assez douteuse, car rien n'indique une ressemblance caractérisée dans cette tête, et d'ailleurs les anciens peintres n'étaient pas dans l'usage de reproduire des portraits contemporains en peignant des figures d'apôtres.

Jusqu'en 1797, ce tableau fut un des ornements de l'église des Franciscains, à Pérouse; à cette époque, il fut envoyé à Paris pour le musée de la République française. Là, il fallut transporter sur une seule toile la peinture qui menaçait de se perdre en restant sur ses deux panneaux vermoulus. Le tableau, par suite de cette opération et du nettoyage, a beaucoup souffert dans ses glacis; c'est là un fait incontestable, et les taches noires dont il est couvert en quelques endroits proviennent des retouches qui ont poussé au noir. Cependant, du moins pour ses parties principales, il est encore dans un état satisfaisant de conservation.

Par le traité de paix de 1815, ce tableau qui était au musée du Louvre, retourna en Italie, mais non pas à Pérouse. Il est placé aujourd'hui dans la collection du Vatican.

ÉTUDES POUR LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

a) Première composition pour la partie supérieure: la Vierge, debout dans une gloire, avec deux anges faisant de la musique à ses côtés, et cinq têtes de chérubins (coll. Eszterhazy, à Vienne).

b) Partie inférieure : les douze apôtres autour du tombeau ; dessin finement et spirituellement traité à la plume (musée du Louvre).

c) Le Christ tenant la couronne (coll. de Th. Lawrence).

d) Deux anges debout. Étude d'après deux jeunes gens dans le costume de l'Ombrie. Dessin à la pointe d'argent. 2 feuilles (coll. d'Oxford).

e) Un ange debout, tourné à gauche et jouant du violon (coll. Wicar, à Lille).

f) Etude pour la tête et les deux mains de saint Thomas. Dessin à la pointe de métal. Au verso, étude pour le Christ et la Vierge qu'il couronne, d'après deux jeunes gens légèrement vêtus (coll. Wicar, à Lille).

g) Tête de l'apôtre saint Jacques le majeur, qui, dans le tableau, se trouve sur le devant, à droite (coll. Leembrugge, à Amsterdam).

h) Tête de l'apôtre saint Jean. Esquisse à la plume (coll. de l'Académie de Venise).

i) Tête de l'ange debout, à droite, avec la main qui tient l'archet. Dessin à la pointe d'argent (British Museum).

Gravures : au burin, par E. Stölzel, gr. in-fol.; — au trait, par Graffonara, pour les *Quadri della sala Borgia*, petit in-fol. — De même, plus petite et plus faible, par Couché fils, pour le *Manuel du Musée français*, N° 7.

On voit une ancienne copie de ce tableau, avec quelques changements, dans l'église de Civitella Bernazzone, petit bourg situé entre Gubbio et Pérouse. Elle offre l'inscription suivante : M D XVIII ✝ DE MEN. IVLII. Les apôtres portent chacun leur nom écrit sur la couture de leur vêtement, ainsi qu'il suit, de gauche à droite : 1. *S. Simone.* — 2. *S. Johannes.* — 3. *S. Mattia.* — 4. *S. Andrea.* — 5. *S. Matteo.* — 6. *S. Pietro.* — 7. *S. Tomaso.* — 8. *S. Paolo.* — 9. *S. Taddeo.* — 10. *S. Bartolomeo.* 11. *S. Jacomo maj.* — 12. *S. Jacomo min.*

Predella du tableau.

Sur bois; h., 1' 2"; l., 5' 2".

Elle a trois compartiments en longueur, qui contiennent : l'Annonciation, l'Adoration des mages et la Présentation au temple, trois sujets différents, séparés entre eux par un fond de peinture noire à grotesques rouges. Ils furent gravés au trait, par *Couché* fils, pour le *Manuel du Musée français*. Ces petits tableaux, d'ailleurs bien conservés, ont cependant été trop nettoyés pendant leur séjour à Paris : ils sont aujourd'hui placés près du tableau principal, au musée du Vatican.

A) L'*Annonciation*. L'ange s'approche de la Vierge assise sous une colonnade. Au fond un paysage, dans lequel on voit Dieu le Père et le Saint-Esprit. — Landon, n° 473.

Le dessin original pour cette peinture a fait partie de la succession de Lawrence, à Londres. Les contours, dessinés à la plume, sont piqués pour le calque. Ce dessin, qui était passé dans la collection du feu roi de Hollande, fut acheté à sa vente pour le musée du Louvre.

Une copie de ce tableau, plus grande que l'original, peinte par Sassoferrato, est restée dans l'église S. Pietro Maggiore, à Pérouse.

B) *L'Adoration des mages.* La Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph, sont assis près d'une maison en ruines. Il y a trois bergers à droite, et

les trois rois sont au milieu du tableau ; le plus jeune est debout derrière le vieux qui est à genoux. Parmi leur suite, à gauche, on distingue deux cavaliers et trois chevaux.

a) Une belle esquisse à la plume, qui a probablement servi pour le calque, se trouve au palais Filippo Donini, à Pérouse (haut. 12″ 3‴, l. 8″ 3‴).

b) Une autre esquisse, pour la partie droite de la composition, passa du cabinet Crozat dans la collection royale de Stockholm.

c) La tête de l'un des bergers de droite : esquisse à la plume. A l'Académie de Venise. Dans Calotti, pl. 8.

Gravé de la grandeur du tableau original, par Ant. Banzo, « in Roma, presso la Calcografia camerale. » Gr. fol. en larg. — Landon, nº 474,

C) *La Présentation au temple.* La Vierge, accompagnée de saint Joseph, présente l'enfant Jésus au grand prêtre. Trois femmes se tiennent sous le portique, à gauche, et quatre hommes, à droite.

Le carton original, dessiné à la plume, piqué pour le calque, était dans la possession de feu M. Chambers Hall, à Londres.

Gravé de la grandeur du petit original, par Persichini, gr. fol, en larg. — Landon, nº 475.

Angelo Maria Ricci, à Rieti, possède d'anciennes copies sur toile de ces trois petits tableaux, mais elles offrent de nombreuses variantes dans les détails. Un inventaire, daté de 1656, prouve que ces copies étaient déjà dans la famille Ricci à cette époque : on les attribuait alors au Pérugin. Selon une notice, insérée dans le *Giornale Pisano*, nº 5, année 1822, ces copies seraient de Sassoferrato, ce que semble démentir le document que nous venons de citer.

12. *Madone du comte Staffa.*

Sur bois; carre de 6″ 3‴.

La Vierge, debout, plus qu'à mi-corps, tournée à gauche, porte l'enfant Jésus assis sur son bras; elle a dans la main un livre que l'Enfant tient aussi. Au fond, un paysage avec quelques arbres dépouillés et des prairies dans lesquelles serpente une rivière ; dans le lointain, des montagnes couvertes de neige.

Ce tableau est de forme ronde, mais les quatre angles noirs du panneau carré sont ornés de figures rouges en arabesques, fantatisquement enlacées, du même genre que celles qui couvrent le panneau entre les peintures de la predella ou du gradin, que nous avons décrites dans l'article précédent.

Raphaël s'est bientôt aperçu que de pareils ornements s'accordent peu avec un sujet de sainteté; car on ne les retrouve plus dans ses ouvrages, après ces deux tableaux qui datent de la même époque.

Ce tableau, qui est encore dans sa pureté primitive, s'est légèrement

fendu dans ces derniers temps. Il occupe toujours son premier cadre à corniche, richement ornementé de palmettes.

Il était originairement dans la maison Staffa; il vint par héritage dans la possession du comte connestabile della Staffa, qui le conserve à présent. On a prétendu que le comte Staffa possédait une lettre de Raphaël concernant ce tableau, et qu'il avait même dernièrement été proposer à un Anglais de la lui vendre; mais toutes les recherches que nous avons faites à ce sujet sont restées sans résultat.

Gravé par Samuel Amsler, en 1821, grandeur de l'original; de même, par Pietro Mocchi.

Une belle esquisse à la plume pour cette Madone se trouve dans la collection de don Jose de Madrazo, directeur du musée royal, à Madrid.

Il existe beaucoup de copies anciennes de ce tableau; à Pérouse, il y en a deux belles : l'une dans la maison Baglioni, et l'autre chez le gonfalonier della Penna. Une troisième copie fut achetée par le défunt ministre Wilhem von Humboldt. Celle de la maison Oggioni, à Milan, fut gravée par P. Caronni, en 1817, petit in-fol. Une autre copie, qui est au musée du Louvre, a été reproduite par Th. Richomme, dans un ornement octogone, in-4°, avec cette inscription : LA VIERGE AU LIVRE.

Une imitation libre de cette Vierge, mais plus grande que l'original et de forme carrée, est conservée à l'hôpital de S. Maria della Misericordia, à Pérouse. Dans cette imitation, l'enfant Jésus met la main gauche sur le livre que tient la mère, tandis que, dans l'original, il a cette main sur la poitrine et saisit le livre avec la main droite. En outre, le fond, à la place d'un paysage, ne présente qu'un mur peu élevé avec quelques montagnes dans le lointain. — C'est incontestablement là l'ouvrage d'un très-habile élève du Pérugin, car, quoiqu'il soit sec de pinceau, le dessin en est cependant d'une certaine ampleur et les formes en sont belles et bien étudiées.

Il est regrettable que ce tableau ait souffert, et que la couleur s'écaille en beaucoup d'endroits.

Sa hauteur est d'environ 22", sur 18" de largeur.

Gravé par Ant. Krüger, in-4.

13. *La Vision d'un chevalier.*

Sur bois; carre de 6" 9"'.

Un jeune chevalier, couvert de son armure, est couché sur son bouclier, au pied d'un petit laurier qui est au milieu du tableau et sur le premier plan. Ce chevalier est endormi et paraît livré à un songe. Une femme, en costume violet et pourpre, apparaît à sa droite, et, lui présentant un livre[1] et une épée, semble vouloir le préparer en même temps à l'étude et au combat. Derrière elle, dans le paysage, s'élève un château-fort, sur le haut d'un rocher.

1. Voir t. Ier, p. 58.

A la gauche du jeune homme, une autre femme, au vêtement rouge et chatoyant, couverte de chaînes de corail, lui offre des fleurs comme un emblème des plaisirs de la vie. Le paysage, du côté de cette figure, représente une belle ville auprès d'une rivière, et des montagnes dans le lointain. Ce petit tableau, signé : RAPH. VRBI. INV., est d'une conservation parfaite. C'est encore un ouvrage exécuté dans le style du Pérugin, mais il est plus amplement et plus finement dessiné que les tableaux de ce maître. La draperie, un peu bouffante de la jeune femme à gauche, rappelle le manteau du Christ dans le Couronnement de la Vierge, mais l'exécution délicate et harmonieuse de ce tableau le place à une époque un peu postérieure.

W. Young Ottley acheta ce tableau, qui avait fait partie de la galerie Borghese, à Rome, et le revendit, en 1801, pour 470 liv. sterl. De la succession de Sir Thomas Lawrence, il passa dans la collection de lady Sykes, et il fut acquis de l'héritier de cette dernière, le révérend T. Egerton, pour la National Gallery de Londres, en 1847, au prix de 1,050 liv. sterl.

On voit à côté de ce tableau, dans la National Gallery, la composition originale de Raphaël, dessinée à la plume; c'est un trait avec quelques hachures; il a été piqué pour servir au calque.

Ludwig Gruner a gravé deux fois le tableau, de la grandeur de l'original; la première fois, pour notre édition allemande; la seconde fois, en 1847, pour son propre compte, avec cette inscription : VISION OF A KNIGHT[1].

14. *Portrait d'un jeune homme.*

Dans la collection de Kensington, à Londres. — Sur bois; d'environ 16'' ; carré.

Ce portrait en buste représente un jeune homme de quinze ans, vu de trois quarts, tourné à droite et regardant le spectateur. Ses cheveux sortent en touffes de dessous sa barette et tombent sur ses épaules; sa poitrine est couverte par un vêtement noir collant, qui laisse apercevoir la chemise, et est fermé au col par deux boucles rondes en or, sur lesquelles on lit : RAFFAELLO — VRBINAS. FEC. On voit au fond un paysage montueux avec quelques fabriques et un bois d'où sort un cerf.

Ce portrait et surtout son paysage rappellent encore la manière du Pérugin. Malheureusement il est très détérioré, usé et repeint Nous avons pu l'examiner de près, ayant eu la permission d'en faire un dessin dans la galerie de Kensington, où on le conserve aujourd'hui. Ce tableau doit être le même que celui qui se trouve cité dans le catalogue des tableaux du roi Jacques II, sous le n° 123, comme étant le portrait de Raphaël lui-même.

1. Voir, pour plus de détails sur ce tableau, t. I. p. 58-59.

15. *Le Mariage de la Vierge* (1504).

Tableau cintré. Sur bois. Figures un peu plus petites que demi-nature.

Dans ce célèbre tableau, généralement connu sous le nom de *Sposalizio*, la Vierge est à gauche et saint Joseph à droite, lui présentant l'anneau nuptial, tandis que le grand prêtre, qui est au milieu, leur tient les deux mains. La sainte Vierge est accompagnée de cinq femmes, et saint Joseph de cinq jeunes hommes : ce sont les prétendants qui se disputaient la main de Marie. L'un d'eux, le plus beau des cinq, brise sur ses genoux le roseau qui ne voulait point fleurir; le second brise aussi le sien avec mauvaise humeur, et les autres élèvent en l'air les roseaux qu'ils ont à la main. Au fond, une place publique avec un temple à seize faces, entouré d'une colonnade. Sur la moulure de l'arcade du centre on lit : RAPHAEL VRBINAS. MDIIII. C'est la première date connue que Raphaël ait ajoutée à sa signature sur ses tableaux. De chaque côté du temple, l'horizon est borné par des montagnes.

Il est certain que Raphaël peignit ce tableau pour l'église S. Francesco, à Città di Castello, et que ce tableau lui avait été commandé par les moines de ce couvent, ainsi que le fait est énoncé dans l'acte du notaire Andrea Brozzi. Cet acte, qui fut communiqué à Pungileoni par l'avocat Giacomo Mancini, est ainsi conçu : « Guardianus et Fratres Ord. S. Francisci Min. conv..... altare sub titulo S. Joseph, in quo apparet pictum Sposalitium ipsius S. Joseph cum B. V. Maria manu, celeberrimi viri Raphaelis de Urbino..... volentes..... concedere Illmo et admodum excellenti D. Albezzino, et D. Pietro q. d. Julii de Albezzinis de Civi Castelli.....et iconam ipsius altaris, ut supra dictum est, pictam cum omnibus et singulis ejusdem altaris et iconæ juribus et pertinentiis, etc.—Actum die 25 mens. Aug. 1633. »

D'après l'opinion de Pungileoni (dans le *Giornale Arcadico*, n° XXXII, p. 359), et d'après notre propre observation, Raphaël n'a fait que suivre pour cette composition celle du célèbre tableau de son maître, le Pérugin, qui était autrefois dans la cathédrale de Pérouse, et qui, depuis 1804, est placé à l'hôtel de ville de Caen, en Normandie[1]. La seule différence de composition qu'il y ait entre l'œuvre du maître et celle de l'élève, c'est que ce dernier transposa les deux groupes d'hommes et de femmes, donna plus de mouvement aux figures et ordonna mieux l'architecture du temple. Le jeune homme qu'on voit sur le premier plan, brisant son roseau, est imité de celui qui, dans le tableau du Pérugin, se trouve à l'arrière-plan, et qui est « plus beau de mouvement » que la figure placée au premier plan. Dans beaucoup de détails de l'œuvre de Raphaël, on retrouve encore

1. Selon M. Thore, dans le *Constitutionnel*, le Mariage de la Vierge, par le Pérugin, fut envoyé au musee de Caen en 1804, avec d'autres originaux rapportes d'Italie, en vertu d'un arrêté des Consuls de l'an X, qui repartissait entre quinze villes de France les tableaux que ne pouvaient contenir les musees de Paris et de Versailles. (*Note de l'éditeur*.)

la manière du Pérugin, quoique les expressions des têtes et les mouvements des personnages soient plus vivants et plus fins, que les tons des chairs soient plus suaves dans les transitions, et qu'en général les qualités propres de Raphaël commencent à se montrer partout. Parmi les teintes des draperies, il y en a qui ressemblent à celles que le Pérugin affectionnait. Par malheur, l'élève, encore inexpérimenté, a employé pour faire ces draperies des couleurs qui, comme le vert du vêtement de la femme placée au premier plan à gauche, ont fortement poussé au noir. L'exécution de ce tableau n'est pas celle des autres petits ouvrages de Raphaël, qui se distinguent par un fini extrême, mais elle est bien davantage calculée pour l'effet général, ainsi qu'il en doit être dans un ouvrage de grande dimension. Les lignes de la perspective du temple ont été tracées à l'encre noire, et sont d'autant plus visibles, que la couleur qui les recouvre est d'une pâte légère.

Pendant près de trois siècles, ce tableau fit l'ornement de l'église S. Francesco, à Città di Castello, jusqu'au jour où le général comte Giuseppe Lechi, de Brescia, commandant une brigade française, s'en fit faire présent, l'épée à la main, par le magistrat de la ville, le 29 janvier 1798. Il passa des mains du général Lechi dans celles du comte Salazar qui le légua à l'Ospedale maggiore à Milan, et, sur la proposition de l'excellent directeur du Cabinet numismatique, feu M. Gaetano Cattaneo, il fut acquis par la direction de la pinacothèque de la Brera, avec quelques autres tableaux sans importance, moyennant la somme de 53,000 francs.

L'état de conservation de ce tableau est satisfaisant; il a même gagné, depuis la bonne restauration exécutée par le cav. Giuseppe Molteni.

On ne connaît qu'une étude pour cet ouvrage, c'est la tête de la Vierge, dessinée à la pierre noire, qui se trouve dans la collection Wicar à Lille.

GRAVURES : Ce tableau a été gravé dans l'ouvrage intitulé *Pinacoteca del Palazzo delle scienze e delle arti di Milano*, 1812, pl. 1; — par Giuseppe Longhi, à Milan, 1812, in-fol. — Copié d'après Longhi, par Pietro Folo, 1831. — Au pointillé et au burin, par Thouvenin, in-fol. — Lithographié d'après le dessin de Longhi, par Oeri, 1824; très-grand in-fol. — Lithographié par S. Maier, d'après le même dessin, dans la *Kunsthalle* de Carlsruhe. — Id., la partie inférieure seulement, avec une tapisserie pour fond, par Gaetano Riboldi, pitt.; in-fol. en largeur. — Gravé sur acier, par Pannier, in-fol.

ANCIENNES COPIES. — Giov. Andrea Urbani fit, en 1606, une copie de ce tableau pour l'oratoire S. Giuseppe, à Urbin, copie qui lui fut payée, d'après son reçu, 40 scudi. (Voy. Pungileoni, *El. stor. di Raffaello Santi*, p. 120, note.) Cette peinture se trouve encore à la même place.

Nous avons vu une autre copie de ce tableau, mais inférieure à la précédente, dans l'église des Augustins, à Città di Castello, et une troisième, très-endommagée, dans la collection Solly, actuellement au musée de Berlin.

Nous devons encore signaler une composition du Mariage de la Vierge, par le Pérugin, exécutée en l'année 1497, pour le gradin du tableau d'autel, destiné à S. Maria Nuova di Fano; elle a souvent été copiée dans l'école du maître et ces copies ont passé dans le commerce pour des esquisses de Raphaël. Ce Mariage de la Vierge, composé par Pérugin, a bien quelque ressemblance avec le tableau de Raphaël, mais il est dans le sens contraire. L'étude originale du Pérugin pour ce tableau se trouve dans la collection Albertine à Vienne; elle a été publiée dans la onzième livraison des fac-simile de Mannsfeld.

16. *Saint Sébastien.*

Sur bois; h., 16"; l., 12".

Le saint est représenté en buste, vu de face et vêtu. Il tient à la main la flèche de son martyre. Le paysage du fond est d'un fini admirable. L'exécution de ce tableau se rapproche beaucoup de celle du *Sposalizio*, ce qui le place à la même époque. Raphaël a cependant traité avec plus de finesse certains détails de ce petit tableau. Cela seul suffit pour contredire l'opinion exprimée par M. von Rumohr, au tome III, p. XI, de ses *Recherches en Italie*, savoir : que cet ouvrage serait le fragment d'un plus grand tableau. S'il en était ainsi, le paysage surtout ne serait point si soigneusement terminé.

Ce tableau est bien conservé, sauf quelques retouches dans le ciel et même dans la tête du saint.

Le graveur Giuseppe Longhi de Milan l'acheta, dans la maison Zurla, à Crema, pour la modique somme de 3,000 lires de Milan. Le comte Guglielmo Lochis, à Bergame, en est le possesseur actuel.

On en a donné une reproduction, gravée au trait, dans la traduction de l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy, par Longhena.

17. *Le Christ sur le mont des Oliviers.*

Peint pour le duc Guidubaldo d'Urbino. — Sur bois; h., 22" 6'"; l., 26".

Au premier plan, les trois apôtres sont plongés dans le sommeil. Saint Jean est couché à gauche; saint Pierre est assis au milieu, appuyant sa tête sur son bras; à droite, saint Jacques, dont la tête, vue de profil, offre quelque ressemblance avec la tête du Christ. Ils s'adossent tous trois contre un tertre, sur lequel le Seigneur, à genoux, tourné à gauche, les mains jointes, lève douloureusement les regards vers le ciel. Un petit ange, ayant une jambe posée sur un nuage, descend dans les airs, à gauche, apportant le calice d'amertume. A certaine distance, vers la droite, Judas Iscariote s'avance avec six hommes armés. On voit encore deux autres figures à gauche. Au fond, des collines plantées d'arbres, et une ville dans le lointain. Sur les ornements d'or, presque effacés, du vêtement de saint Pierre, on distingue les lettres R. V.

Vasari nous apprend que Raphaël fit, pour le duc Guidubaldo, un tableau achevé comme une miniature, représentant le Christ sur le mont des Oliviers, et que ce tableau fut donné plus tard, par la duchesse Leonora, épouse du duc Francesco Maria, à deux camaldules, Don Paolo Giustiniani et Don Pietro Guirini, qui avaient baptisé son fils.

En effet, ce tableau se trouvait encore au couvent des Camaldules de la ville d'Urbin à la fin du seizième siècle, si l'on peut ajouter foi à un ouvrage publié en 1587, sous ce titre : *Roumaldina*.

Depuis deux siècles cependant, depuis le temps où le beato frate de Gabrielli était prieur du couvent des Camaldules, à Urbin, le tableau a passé dans la famille Gabrielli de Gubbio, qui depuis longtemps habite Rome. En 1829, ce précieux tableau était comme perdu pour le prince romain Gabrielli, car un domestique le lui avait volé et l'avait vendu pour 40 scudi à un marchand d'objets d'art, nommé Gigli. Le prince ne se fût pas même aperçu de ce vol, si, un jour qu'il traversait la chambre où ce tableau avait sa place d'honneur derrière un rideau de soie, le vent n'eût soulevé le rideau et montré le cadre vide. Cependant le tableau volé avait excité l'attention des artistes allemands, sans trouver d'acquéreur; ce fut inutilement qu'on en offrit la vente à différentes cours d'Allemagne, et peu s'en fallut qu'il ne devînt la possession d'un amateur russe. Le prince, averti à temps, put enfin, avec le secours de la justice, rentrer en possession de son tableau, en désintéressant le marchand et en lui abandonnant 10 scudi de bénéfice.

Depuis, ce même tableau fut acquis par le marchand d'objets d'art, Woodburn, à Londres, en 1844, pour quatre mille écus romains. En 1845, il appartenait à M. Wm Coningham et il fut vendu à l'encan, en 1849, pour la somme de 787 liv. sterl. 10 schellings. Aujourd'hui, il se trouve dans le cabinet de M. Fuller Maitland, à Stanstead (Sussex) [1].

Ce bel ouvrage, encore exécuté dans la manière du Pérugin, est, d'ailleurs, comme l'a dit Vasari, d'un fini extraordinaire. Sa conservation paraît très-satisfaisante, quoiqu'il ait été trop nettoyé par le marchand et qu'un restaurateur maladroit ait assez mal couvert quelques parties où la couleur était écaillée. Le tableau n'est pas usé et pourrait facilement être remis en parfait état.

Il se trouvait, dans la succession de Sir Thomas Lawrence à Londres, une étude pour deux des apôtres endormis, dessin à la pointe d'argent, sur papier jaunâtre. D'après la roideur et la sécheresse du faire, nous osons croire que c'est une copie faite par Timoteo Viti. Elle est actuellement Weimar.

Ludwig Gruner a gravé pour notre édition allemande, pl. X, ce tableau qui n'avait jamais été reproduit jusqu'alors par la gravure.

1. Voir t. I, p. 63.

Une ancienne reproduction de ce tableau fut exposée en 1854 à Rome. On prenait cette copie pour un original et on en demandait 16,000 scudi. Dans les deux petites figures du fond à gauche on a voulu reconnaître les portraits du duc Guidubaldo d'Urbin et de Raphaël lui-même.

18. *Saint George avec l'épée.*

Sur bois; h., 10" 8'"; l., 9" 6'".

Le saint chevalier, couvert d'une armure d'acier et monté sur un cheval blanc, s'élance de droite à gauche. Il a déjà brisé sa lance contre le dragon et il va lui donner le coup mortel avec son épée. Dans le paysage aride et tout hérissé de rochers, on voit une femme qui s'enfuit.

Ce tableau rappelle encore la manière du Pérugin; mais il est déjà beaucoup plus fin de dessin et de caractère; la couleur en est claire et lumineuse.

Selon Lomazzo (*Trattato della pittura*, p. 48), Raphaël fit pour le duc d'Urbin un Saint George, dont il y avait une copie dans l'église S. Vittoria, à Milan. Cette copie est encore mentionnée dans l'*Itinerario d'Italia*, par Andrea Scatto (Venezia, 1622, p. 60). Lomazzo cite un autre Saint George comme existant au château de Fontainebleau; c'est certainement celui dont nous parlons ici; seulement Lomazzo se trompe, quand il le dit peint sur le bois d'un damier, ce qui a eu lieu, en effet, pour le Saint Michel, mais non pour le Saint George.

Toutefois, il paraît que Raphaël avait fait également le Saint Michel pour le duc d'Urbin, comme destiné à servir de pendant au Saint George; Selon la notice de M. Villot, dans le catalogue des tableaux du Louvre, ces deux tableaux de Raphaël passèrent de la collection du cardinal Mazarin dans celle de Louis XIV[1]. La copie qu'on voyait autrefois dans l'église S. Vittoria, à Milan, pourrait bien être celle qui figurait avec le petit Saint Michel dans la galerie Leuchtenberg à Munich, et qui est maintenant à Saint-Pétersbourg. H. 12"; l. 9" 4'".

GRAVURES : par Nicolas de Larmessin, pour le *Cabinet Crozat*, n° 16; et par J.-L. Petit, pour le *Musée Napoléon;* toutes deux de la grandeur de l'original. — Gravé à l'eau-forte, par Duplessis-Bertaux, et terminé par Nicquel, in-4°, pour la *Galerie Filhol*. — *Landon*, n° 333.

Une légère esquisse à la plume, spirituellement faite pour le Saint George, est conservée dans la collection de Florence. Gravée par S. Mulinari, en 1774.

19. *Saint Michel.*

Sur bois; h., 11" 6'"; l., 9" 6'".

L'archange Michel, plein de jeunesse et de force, recouvert d'une armure d'or, debout sur le plus grand des monstres qui l'entourent, est

1. Voir t. 1, p. 64-65.

au moment de le frapper à mort avec son épée. Son bouclier blanc porte une croix rouge transversale. Dans le fond, à gauche, les pécheurs repentants, chargés de chapes de plomb, passent lentement devant la ville de la Colère, livrée aux flammes ; à droite, près d'un rocher, se trouvent ceux qui, dans l'enfer du Dante, sont tourmentés par des serpents ; car Raphaël semble s'être inspiré ici des chants 23 et 24 de l'*Enfer*, dans lesquels l'auteur de la *Divine Comédie* dépeint les hypocrites et les voleurs.

Ce petit tableau, traité avec force et délicatesse à la fois, est vigoureux et lumineux de ton. Il a été peint sur le revers d'un damier.

Déjà Lépicié, dans son *Catalogue raisonné des tableaux du Roy* (Paris 1752, vol. II, p. 9), avait émis l'opinion que Raphaël peignit ce Saint Michel pour le duc d'Urbin, comme pendant du Saint George. Le tableau, provenant de la collection du cardinal Mazarin, se trouve, en un bon état de conservation, au musée du Louvre [1].

Gravé par Claude Duflos, pour le *Cabinet Crozat* (n° 15), de la grandeur de l'original. — *Landon*, n° 335.

Un dessin achevé pour le tableau se trouvait dans la collection Crozat. Cat. Mariette, n° 102.

L'ancienne copie, déjà citée, qui était dans la galerie Leuchtenberg, affecte, de même que le Saint George, un ton un peu brun, et, quoiqu'elle soit très-bonne, il lui manque cependant, outre le dessin de Raphaël, quelque chose de la délicate exécution de son pinceau.

20. *Trois petits tableaux ronds.*

Au musée de Berlin. — Sur bois ; d'environ 6" de diamètre chaque.

Ces trois petits tableaux représentent, sur fond noir, une Pietà, où le Christ, les bras étendus, est assis sur un sarcophage ; avec les figures à mi-corps des deux saints patrons de Pérouse, S. Lodovicus et S. Herculanus.

Il est de toute évidence que ces petites peintures, un peu rapidement traitées, faisaient partie d'un gradin, mais on ne sait à quel tableau d'autel. M. von Rumohr, qui eut le bonheur, si nous ne nous trompons, de les acquérir à Pérouse, en fit présent au roi de Prusse, qui était encore à cette époque prince royal, et c'est à son amour éclairé des arts que nous sommes redevables du plaisir de les contempler au musée de Berlin [2]. Dans les *Recherches en Italie* (vol. III, p. 41), on trouve imprimée l'opinion que ce sont là les restes d'un gradin pour le tableau du Couronnement de la Vierge, et l'on rapporte que le peintre Wicar a possédé un quatrième petit tableau représentant une Sainte Catherine, lequel avait fait partie du même gradin.

1. Voir t. I, p. 65-66.

2. N° 141 du catalogue, où ils ne sont pas désignés comme provenant de M. von Rumohr, mais comme ayant été achetés par le musée. (*Note de l'éditeur.*)

Faute d'autres renseignements à ce sujet, nous devons nous en tenir à cette donnée. Mais il est impossible, en tout cas, d'admettre l'opinion du même écrivain, qui, dans son ouvrage intitulé : *Trois Voyages en Italie*, p. 263, prétend que ces petits tableaux ne sont que des fragments du tableau d'autel de Saint-Antoine de Padoue ; car ce tableau d'autel a passé en entier, de la galerie d'Orléans, en Angleterre.

PEINTURES DE RAPHAEL

DE SON ÉPOQUE FLORENTINE.

DE 1504 A 1510.

21. *Madone du grand-duc de Toscane.*

La Vierge (demi-figure), debout, porte sur son avant-bras gauche l'enfant Jésus assis et le contemple, les yeux baissés. L'enfant, vu de côté, tourne la tête, jette les regards hors du tableau et pose sa main droite sur le sein de sa mère. La figure de la madone, couverte d'un ample manteau bleu, ressort puissamment sur le fond, qui est très-vigoureux de ton.

Quoique ce ravissant tableau se ressente déjà de la grandeur florentine, toutefois, c'est encore la manière du Pérugin. A la fin du siècle dernier, ce tableau, avec d'autres peintures de Carlo Dolci, se trouvait dans la possession d'une pauvre veuve, laquelle, ne connaissant pas son trésor, le vendit à un libraire pour 12 scudi. Par l'entremise de Puccini, alors directeur de la galerie de Florence, cette madone devint la propriété du grand-duc de Toscane, Ferdinand III, qui la portait constamment avec lui dans ses voyages, et c'est de cette circonstance que lui vint le nom sous lequel on la désigne généralement. Nous avons vu cette précieuse peinture dans les appartements de la grande-duchesse, au palais Pitti. Dans les derniers temps, ce tableau a été placé dans une des salles de la galerie. La conservation de cet ouvrage était parfaite, mais il a souffert depuis, par suite d'un nettoyage à fond[1].

GRAVURES : par Raphaël Morghen, en 1823 ; petit in-fol. Cat. 250. — Par della Bella ; petit in-fol. — Par Franz Stöber, à Vienne ; petit in-fol. — Vierge au palais Pitti, d'après un dessin de Desnoyers, gravé par Lorichon, 1835, in-fol. — Par Jean Serz, in-fol. — De même, par Ach. Martinet, avec de légères ombres, mais bien dans le caractère de l'original. — Lithographié par P. Stohr, in-fol. — Id., par J. Fertig, petit in-fol. — De même, par Deveriso, en 1839.

Une belle copie de cette Vierge, mais avec un fond de paysage, vraisemblablement l'œuvre d'un élève de Raphaël à Florence, fut achetée en Tos-

1. Voir t. I, p. 70

eane par un amateur russe qui, en 1838, la mit en vente à Francfort-sur-Mein.

Dans la collection de Florence se trouve une étude originale à la plume pour la tête de la madone.

22. *Madone du duc Terranuova.*

Sur bois; rond; de 2' 9 3/4" de diametre (Actuellement au musée de Berlin[1].)

La sainte Vierge assise tient l'enfant Jésus couché sur ses genoux. Elle l'admire, la tête penchée vers lui et élevant un peu sa main gauche : ce mouvement rappelle le style de Léonard de Vinci. Le petit saint Jean, debout à gauche, la tête fortement tournée, présente avec amour à l'enfant Jésus une banderole, sur laquelle on lit : *Ecce agnus Dei*. A droite, un autre enfant s'appuie contre la Vierge; cet enfant a une auréole et paraît représenter un des futurs apôtres. Un petit mur, derrière ces figures, avec un paysage au loin, forme le fond du tableau. Dans la bordure de la robe que porte la Vierge, en pleine poitrine on distingue la lettre M, ce qui pourrait faire naître des doutes sur l'authenticité de cet ouvrage[2]. Mais la composition, aussi bien que l'exécution, est tellement dans la manière de Raphaël à son premier séjour à Florence, que, quant à nous, il n'y a pas d'incertitude sur l'auteur de ce chef-d'œuvre.

Le ton général de cette peinture est énergique, quoique doux. Le caractère des têtes rappelle celui de la Vierge du grand-duc de Toscane, que nous avons ci-dessus décrite : ces deux peintures sont évidemment de la même époque. Le tableau, en somme, est bien conservé, mais il a été en quelques endroits un peu trop fortement nettoyé.

D'après tous les renseignements que nous avons recueillis, ce tableau paraît avoir toujours appartenu à la famille des ducs de Terranuova, de Gênes, résidant actuellement à Naples. En 1854, il fut acheté pour le compte du roi de Prusse, moyennant la somme de 30,000 écus. Cette acquisition fut, dit-on, motivée surtout par un sentiment de piété filiale. Le défunt roi avait beaucoup admiré ce tableau lors de son séjour à Naples; mais, ne pouvant l'obtenir alors, il avait vivement recommandé à son fils, le roi actuel, de ne point le laisser échapper si jamais la famille Terranuova consentait à s'en dessaisir.

Gravé par Jérôme Scotto, 1823, grand in-fol. — M. Ed. Schæffer, à Francfort-sur-Mein, en a fait un dessin qu'il grave en ce moment.

Une étude qui semble avoir servi pour l'enfant Jésus se trouve dans la collection de Florence.

1 N° 247ª du catalogue, où M. Waagen indique 1505 comme date probable du tableau. (*Note de l'éditeur.*)

2. Cette lettre nous paraît être l'initiale du nom de Marie. Rien n'était plus usité, à cette époque, que les initiales d'un nom propre brodées sur des habits d'homme ou de femme — M. Waagen, qui, dans son catalogue du musée de Berlin, donne soigneusement les signatures et marques des tableaux, ne signale point cette lettre M. (*Note de l'éditeur.*)

23. *Petite Madone de lord Cowper.*

Sur bois; h., 24"; l., 17".

La Vierge (demi-figure), assise près d'un mur, penche sa tête, vue de face, un peu à droite, et tient de la main gauche l'enfant Jésus, qui l'enlace de ses bras en se soulevant vers elle. Il pose un pied dans la main de sa mère, que celle-ci tient ouverte sur ses genoux, et il tourne la tête du côté gauche en regardant vers le bas. Une draperie violette, recouverte d'un voile transparent, enveloppe la tête de Marie. Pour fond, un paysage, dans lequel on voit à droite une église à coupole sur une colline.

La composition de cet ouvrage est évidemment de l'époque où Raphaël, en quittant la manière du Pérugin, se rapprochait de celle de Florence, c'est-à-dire vers 1505. L'exécution en est très-facile, rapide, légère; les mains, et surtout celles de la Vierge, sont d'un dessin élégant, presque coquet, ce qui ne se rencontre pas souvent dans les œuvres de Raphaël. Les draperies sont fortement glacées; le premier plan du paysage offre un ton brun-verdâtre, et le fond est d'un bleu clair.

Il nous paraît douteux que ce tableau soit entièrement de la main de Raphaël. Sa conservation, d'ailleurs, est parfaite.

Il se trouvait autrefois à Urbin[1], si nous sommes bien informé, et il fut acheté par lord Cowper, ambassadeur d'Angleterre à Florence, pour la belle galerie qu'il a formée à Pansanger près Hertford, résidence de sa famille[2].

Un tableau tout à fait semblable, qui cependant ne nous est connu que par un dessin, a dû passer de la succession du duc d'Urbin chez un intendant grand-ducal, nommé Peruzzi, demeurant à Florence. On dit cette peinture très-achevée, mais elle aurait souffert du nettoyage. En 1847, un peintre de Florence avait été chargé de la restaurer.

Une étude pour la tête de l'enfant Jésus, à la pointe d'argent sur papier préparé gris, est conservée dans la collection de l'Institut de Stædel, à Francfort-sur-Mein.

24. *Portrait d'un jeune homme de la maison Riccio.*

Sur bois; h., 19" 6'''; l., 15".

Ce portrait en buste représente un jeune homme d'environ 20 ans, tourné à gauche, vu de trois quarts et regardant hors du cadre. Ses cheveux plats et tombants sont coupés droit; sa tête est couverte d'une petite

1. Michele Dolce, dans ses notes manuscrites, réunies vers 1775, et intitulées : ***Ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino***, parle (p. 60) de deux Madones peintes par Raphaël, qui se trouvaient dans les familles Bonaventura et Palma; ces tableaux ont actuellement disparu. Peut-être l'un d'eux est-il celui que lord Cowper acheta à Florence. En tous cas, Dolce n'était point un connaisseur qu'il faille croire sur parole. (Voy. Pungileoni, p. 8.)

2. Il a été exposé à Manchester, n° 138. Voir ***Trésors d'art***, etc., par W. Burger, p. 56. (*Note de l'éditeur.*)

barette noire; de la main droite il tient son pourpoint. Sur les deux agrafes du vêtement qu'il porte en dessous et qui laisse sortir sa chemise, on lit: RAPHAELLO VRBINAS FEC. Deux colonnes de marbre coloré ornent le fond, de chaque côté, entre lesquelles on aperçoit au loin une prairie entourée d'un bois où un cerf, guetté par un loup-cervier, vient paître sous des arbres.

Ce tableau, très-bien conservé, est encore quelque peu dans la manière du Pérugin. Il provient de la maison Riccio de Florence, où il était encore quand Ignatius Hugford déclara par écrit que cette peinture avait à ses yeux une originalité incontestable. Raphaël Mengs confirma depuis l'opinion de Hugford en ces termes: « Io sottoscrito ho veduto e considerato il « sopra accennato quadro, il quale giudico opera di mano di Raffaele da « Urbino, come sopra. Fatto a Firenze oggi 17 Gennajo 1774. RAFFAELÉ « MENGS. » L'attestation d'Ignatius Hugford, dans laquelle il dit par erreur que le portrait représente Raphaël lui-même à l'âge de 21 ans, a été collée derrière le panneau. Ce tableau passa ensuite dans la coll. du comte Firman, au château de Leopoldskron près Salzbourg, et plus tard dans celle du banquier Trautmann, qui le vendit au roi Louis de Bavière pour la pinacothèque de Munich [1].

Gravé par P. Ant. Pazzi, pet. in-fol. — Lithogr. par Lorenz Quaglio, de la grandeur de l'original, pour le cinquième cahier des *Imitations* de Zelter, d'après les meilleures peintures originales (Munich, 1822). — Ce portrait, dans ces deux reproductions, est donné comme celui de Raphaël.

25. *Tableau d'autel pour le monastère de Saint-Antoine de Padoue, à Pérouse.*

Raphaël peignit un tableau avec un tympan (*lunetta*) et un gradin d'autel (*predella*) à cinq sujets, pour les religieuses de ce couvent. Il avait entrepris déjà ces ouvrages en 1504, avant son voyage d'Urbin, mais il ne les termina qu'à son retour à Pérouse, comme nous le démontrerons plus loin [2].

Tableau principal.

Sur bois; presque carré. Figures deux tiers de nature.

La Vierge, assise sur un trône richement orné et élevé de quelques marches, tient l'enfant Jésus sur son genou droit; celui-ci porte un vêtement blanc, à ornements verts et rouges, avec un manteau violet. De la main droite il bénit le petit saint Jean qui s'approche en adoration. Près du trône se tiennent debout sainte Catherine à gauche, vue de profil, et sainte Dorothée à droite, toutes deux ayant en main des palmes, symbole de

1. N° 587, II[e] partie, du catalogue du musée de Munich, qui suppose que ce portrait pourrait être celui du duc d'Urbin. (*Note de l'éditeur.*)

2. Voir aussi t. I, p. 71 et suivantes.

leur martyre. Sur le devant se trouvent, d'un côté saint Pierre, et saint Paul de l'autre. On entrevoit un paysage qui forme le fond, de chaque côté du trône. Le ton de cette peinture est puissant, et souvent brun dans les ombres; la carnation des femmes et des enfants est cependant très-claire. La tête du saint Pierre rappelle celle du même apôtre dans le tableau du Couronnement de la Vierge; celle de saint Paul est très-colorée, et brune dans les ombres. Le manteau bleu foncé de la Vierge est parsemé de points d'or dans le goût antique. En général, les bordures des vêtements sont très-richement ornementées à l'instar du Pinturicchio. La Vierge et l'Enfant, tous deux ravissants de douceur dans l'expression, tiennent encore à la première manière de Raphaël, tandis que les deux saintes trahissent déjà l'influence florentine, autant par la forme des têtes que par le mouvement des mains. Le ciel et le paysage sont d'un ton un peu noir, mais tempéré.

Le tympan.

Il représente le Père Éternel vu à mi-corps, ayant le globe terrestre dans la main gauche, avec deux anges à ses côtés, et au-dessus, dans le firmament, deux têtes de chérubins. Ce tableau, qui rentre bien plus dans la manière du Pérugin, est moins brun de ton que le tableau principal, avant lequel il a dû être terminé.

En 1678, les religieuses vendirent ces deux peintures au comte Gio. Antonio Bigazzini, à Rome, moyennant deux mille scudi, et reçurent en outre une copie de l'un et l'autre tableau pour leur maître-autel. (Voy. Annibale Mariotti : *Lettere pittoriche Perugine, etc.* Perugia, 1778, in-8. p. 126. Il a tiré ces renseignements des archives de Pérouse.) Plus tard, ces tableaux entrèrent dans la galerie Colonna, et, à la fin du siècle dernier, ils devinrent la propriété du roi de Naples. Ils sont bien conservés, à cela près cependant que le tableau principal est fendu dans toute sa largeur, et qu'une des deux fentes traverse les trois têtes de femmes.

Une gravure au trait de ces deux tableaux se trouve dans l'*Histoire de l'art par les monuments*, de Seroux d'Agincourt, t. II. — Lithogr. par Deluise, in-fol., et par Ludwig Ritter, in-fol.

L'étude pour Dieu le Père, dessinée à la plume, d'après le modèle vivant, se trouve dans la collection Wicar, à Lille.

Peintures du gradin.

Il y avait cinq sujets, que les religieuses vendirent, antérieurement, à la reine Christine de Suède, en 1663, au prix de 601 écus romains. (Voyez Mariotti, *Lettere pitt. perug.*, p. 125.) Ils passèrent de la galerie Bracciano dans celle du duc d'Orléans, et, quand cette dernière fut en majeure partie vendue à Londres, en 1798, ces tableaux se trouvèrent divisés entre plusieurs amateurs anglais.

A) *Le Christ sur le mont des Oliviers.* Près d'un tertre, le Christ, vu de profil, prie à genoux. Un ange descend vers lui et lui présente le calice de douleur. Tout près de lui, à ses côtés, sur le premier plan, dorment saint Jean et saint Jacques, et derrière le tertre, saint Pierre, qu'on ne voit qu'à mi-corps. Ce tableau, qui est le plus faible des trois peintures du gradin, nous semble avoir été exécuté, d'après un dessin de Raphaël, par un de ses camarades d'atelier. Il est, du reste, très-frotté et repeint. Vendu dans la galerie Bryan, pour 42 liv. sterl., en 1800. Samuel Rogers l'avait acheté de la succession de lord Eldin, à Édimbourg [1]. (H. 9″, L., 10″.)

Gravé, de la grandeur de l'original, par Jean-Charles Flipart, pour le *Cabinet Crozat;* — par Couché fils et Lienard, pour la *Galerie d'Orléans;* — par Ludwig Gruner, del. et sculps. London, 1849, in-fol. en larg.—*Landon*, n° 226.

B) *Le Portement de Croix.* Deux cavaliers ouvrent le cortége. Derrière eux, le Christ, chargé de sa croix, que le bourreau tire avec une corde, et accompagné de deux soldats. Joseph de Cyrène cherche à soulager le Sauveur du poids de la croix. A droite, la Vierge, qui s'évanouit, est secourue par trois saintes femmes et par saint Jean, qui la contemple avec douleur. C'est le plus beau des tableaux du gradin, et il est bien conservé. (H., 9″, L., 23″.) Ce tableau fut vendu dans la galerie Bryan, à Londres, en 1798, pour 150 liv. sterl., à M. Hibbert. Le possesseur actuel est M. Ph. John Miles, à Leigh Court, près Bristol.

Gravé par Nicolas de Larmessin, de la grandeur de l'original (n° 26), pour le *Cabinet Crozat* —; par Couché fils et Lienard, pour la *Galerie d'Orléans.* — *Landon*, n° 216.

Il existe dans la galerie Bridgewater, à Londres, un petit tableau qui représente la même figure du Christ portant sa croix, en vêtement violet, au milieu de deux pilastres ornés d'arabesques. Il est également attribué à Raphaël [2].

C) *Le Christ mort.* Il est couché sur les genoux de la Vierge; saint Jean le soutient par-dessous les bras, et Marie-Madeleine lui baise les pieds. Aux deux côtés se tiennent debout Joseph d'Arimathie et saint Nicodème. Pour fond, un paysage avec trois arbres. C'est un beau tableau, clair, d'une grande finesse de dessin et d'un profond sentiment. L'arrangement général paraît emprunté au Pérugin. Vendu dans la galerie Bryan, à Londres, pour 60 liv. sterl. Il passa ensuite du cabinet de Bonnemaison dans celui du comte Karl von Rechberg, à Munich, et de chez ce dernier dans la collection de Sir Thomas Lawrence, puis dans celle de M. M.-A. Whyte, à

1. Il appartient aujourd'hui à miss Burdett Coutts, qui l'a acheté à la vente Rogers. (Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 53-54.) (*Note de l'éditeur.*)

2. Il n'est pas porté dans le catalogue de Bridgewater Gallery (London, 1856). (*Note de l'éditeur.*)

Barrow Hill, près Ashborne, Derbyshire. Il est aujourd'hui dans la possession de M. H. Dawsen. Ce tableau est bien conservé. (H., 9", l., 10".)

Gravé par Claude Duflos, pour le *Cabinet Crozat* (nº 27), de la grandeur de l'original. — Par Couché fils et Lienard, pour la *Galerie d'Orléans*. — Lithogr. par Ekemann Allesson, in-fol., en largeur.

L'esquisse originale pour ce tableau se trouvait dans la collection Crozat. Catal. de Mariette, nº 101.

D et *E*) *Saint François et saint Antoine de Padoue*. Le premier, tourné à droite, tient un livre rouge et une croix; le second, tourné à gauche, tient un livre vert et une branche de lis. Le fond est bleu. (H., 9", l., 5".)

Ces deux petits tableaux ne sont pas sans doute de la main de Raphaël, mais ils ont dû être exécutés sous sa direction par un de ses condisciples. Ils se trouvent aujourd'hui, sous les nºs 306 et 307, à Dulwich College[1], dans la galerie de tableaux que Sir Francis Bourgeois légua à cet établissement.

Nous croyons devoir citer ici deux anciens tableaux pour lesquels on s'est servi de la composition du tableau principal de l'autel des religieuses du couvent de Saint-Antoine, et qui, pour cette raison, ont été attribués à Raphaël lui-même. Un de ces tableaux se trouve dans l'église Saint-Augustin, à Pérouse, et représente la Vierge assise sur un trône avec l'enfant Jésus; saint Pierre et sainte Catherine, à gauche; saint Paul et sainte Lucie, à droite. On a seulement ajouté deux anges en prière dans les angles du haut. Sur la marche du trône on lit cette inscription : A. D. MCCCCCVIII. K. A. S. I.

C. F. von Rumohr, dans son ouvrage (*Italienische Farschungen*, vol. III, p. 74), explique ainsi ces abréviations : KAL. AVGVSTI. SANZIVS INVENIT., et il pense que ce tableau, ébauché par Raphaël qui l'aurait laissé inachevé, a pu être terminé par un autre peintre. — C'est là une opinion que cet écrivain n'aurait jamais émise, s'il se fût rappelé que le tableau de l'église Saint-Augustin est, dans ses parties principales, absolument conforme à celui qui est à Naples. Ce tableau ne saurait donc être qu'une copie, avec quelques changements.

Une autre peinture, dans laquelle la Vierge et l'enfant Jésus, de la composition de Raphaël, ont servi à représenter le Mariage de sainte Catherine, représente, au lieu des saints qui se trouvent dans cette composition, saint Nicolas de Tolentino d'un côté, et deux évêques de l'autre. Il y a une Annonciation dans le cadre qui le surmonte. Ce tableau, qui est dans l'église Tutti Santi, à Città di Castello, ne peut être, comme le précédent, que l'ouvrage d'un faible imitateur de Raphaël dans sa manière péruginesque.

1. Ils sont portés tous deux dans le catalogue de Dulwich College, non plus au nom de Raphaël, mais au nom de Perugino. (*Note de l'éditeur.*)

26. *Madone de la famille Ansidei* (1505).

Sur bois; figures entières, un peu moins grandes que nature.

La Vierge est assise sur un trône élevé, avec des degrés en forme de caissons. Elle tient l'enfant Jésus sur son genou droit, tandis que sur le genou gauche elle ouvre un petit livre dans lequel ils lisent ensemble l'un et l'autre. A gauche, saint Jean-Baptiste debout, les regards levés, montre le Sauveur de la main droite, et de l'autre il porte une croix de cristal en guise de bâton. Le saint évêque Nicolas de Bari est placé de l'autre côté, tenant sa crosse et un livre, dans lequel il lit. La frise, sous le dais, offre cette inscription : SALVE. MATER. CHRISTI. Sur la bordure, au bas du vêtement de la Vierge, est la date MDV. A travers l'arcade ouverte, derrière le trône de la Vierge, on voit un paysage et une ville.

Raphaël peignit ce tableau d'autel pour la chapelle de saint Nicolas de Bari, dans l'église S. Fiorenzo, à Pérouse; chapelle qui appartient à la famille Ansidei, et pour la décoration de laquelle Filippo di Simone Ansidei, mort en 1490, laissa un legs considérable. Par l'entremise de Galvino Hamilton, ce beau tableau fut acheté, en 1764, par lord Robert Spencer, pour une somme considérable, et en échange d'une copie faite par Nicolas Monti, laquelle est encore dans l'église. Le noble lord donna plus tard ce tableau à son frère le duc de Marlborough; il est encore aujourd'hui conservé à Blenheim Palace.

Le *faire* de cette peinture accuse encore l'école du Pérugin, mais le dessin des parties nues est plus ample et plus *nature*, les têtes ont un caractère plus profond et plus sérieux, surtout celle de l'évêque. La tête de l'Enfant est d'une grâce et d'un charme tout particuliers. La couleur de tout ce tableau est claire et lumineuse. Les draperies aussi sont plus librement traitées que dans l'école du Pérugin, seulement celle de la Vierge est mesquine de plis et quelque peu soufflée, comme celle du Christ dans le Couronnement de la Vierge, de S. Francesco. Mais ce tableau ne porte pas, comme celui du couvent de Saint-Antoine, les différents caractères d'un talent qui cherche et qui se développe : au contraire, il est fait d'un seul jet et d'une seule inspiration. Son état de conservation est parfait. On avait commencé à le nettoyer dans le bas, sous la figure de saint Jean, mais fort heureusement on en est resté là.

Ludwig Gruner, auquel nous devons la reproduction de cette peinture, pl. XI de notre édition allemande, en a gravé en 1856 une estampe plus grande et terminée.

Le tableau avait autrefois un gradin avec trois petits sujets, tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, mais ils ont été fortement détériorés; deux de ces peintures restèrent en Italie, et la moins endommagée des trois fut seule transportée en Angleterre ; elle représente la Prédication de saint Jean. Le saint, debout sur un tertre, est entouré de trois groupes d'audi-

teurs. Dans le groupe le plus rapproché de lui on remarque deux jeunes gens, d'une grande beauté raphaëlesque, qui semblent très-émus des paroles du Précurseur, tandis qu'à leurs pieds deux enfants continuent innocemment leurs jeux. Au milieu du paysage, on voit venir deux cavaliers.

Les draperies de ce petit tableau sont encore plus largement traitées que celles du tableau principal et elles rappellent souvent la manière de Masaccio. Seule la draperie rouge de saint Jean est encore mesquinement brisée, et, de plus, elle est fortement glacée. Du reste, la couleur générale a un ton vigoureux et lumineux à la fois, et tout le tableau est très-délicatement traité.

C'est chez le marquis de Lansdowne, à sa résidence de Bowood, près Devizes, que nous avons vu ce petit tableau.

Gravé par Ant. Capellan, de la grandeur de l'original, in-fol. en larg., avec l'inscription suivante : *Nobilissimo viro Roberto Spencer insigni hujus tabulæ possessori.* C. Morison. L. D.

27. *Pax vobis.*

Demi-figure sur bois ; h., 15" environ.

Le Christ, ressuscité, n'est couvert d'une draperie rouge que sur l'épaule droite et autour des reins. La couronne d'épines est encore sur sa tête qu'il incline. De la main droite il bénit, et de la main gauche il indique la plaie qu'il a dans le côté. Le ciel et le peu de paysage qui forme le fond sont d'un ton très-vigoureux. L'étude consciencieuse de la nature dans la figure du Christ et l'exécution générale rappellent, d'une manière évidente, le tableau du palais de Blenheim : seulement, celui-ci, étant plus petit, est aussi plus délicatement terminé. La couleur des chairs est fraîche et les ombres ont un ton brun-clair. La draperie rouge est encore fortement glacée, mais elle a une sorte de grandiose dans l'arrangement. Tout nous autorise à croire que ce tableau a été peint en 1505. Sa conservation ne laisse rien à désirer. Il passa de la famille Mosca de Pesaro au comte Paolo Tosi, à Brescia.

Gravé par Ludwig Gruner, 1835, pet. in-8. Au trait, par le même, les ombres légèrement indiquées, pour la traduction italienne de l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy, par Longhena.

28. *Tête juvénile peinte à fresque sur une brique.*

Cette tête (on ne saurait dire si c'est celle d'un jeune homme ou d'une jeune fille) est presque vue de face, un peu penchée vers la gauche. Les cheveux bouclés sont partagés sur le sommet de la tête et tombent par masses sur les épaules, recouvertes d'une draperie à peine indiquée. Les traits du visage ont ce caractère singulier, voisin de l'afféterie, qui se rencontre quelquefois dans les ouvrages de la jeunesse de Raphaël. Il paraîtrait

que cette tête fut un essai préparatoire, avant l'entreprise de la grande fresque de S. Severo ; en tout cas, elle est bien de cette époque. Cette intéressante relique se trouvait chez un fripier de Pérouse, qui, n'en connaissant pas la valeur, la vendit pour 5 paoli (à peu près 2 fr. 20 cent. de France). Le roi Louis de Bavière l'acheta pour 1,000 scudi chez le comte Giulio Cesarei, à Pérouse, et la déposa à la Pinacothèque de Munich [1].

Deux anciennes copies à l'huile, exécutées incontestablement d'après cette tête, que nous avons trouvées chez des marchands à Rome et à Pesaro, prouvent qu'elle était connue et estimée autrefois.

La reproduction qu'on a faite de cette peinture dans la traduction italienne de l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy est beaucoup trop maniérée.

29. *Fresque à San Severo* (1505).

Raphaël exécuta cette peinture murale dans une ancienne chapelle latérale de l'église des Camaldules, à Pérouse, au retour de son premier voyage à Florence. Il ne termina que la partie supérieure, fermée par une ogive et remit à un autre temps l'exécution de la partie inférieure. Dans cet intervalle, ayant été appelé à Rome, il fut dans l'impossibilité de tenir sa promesse. Les moines cependant ne renoncèrent à l'espérance de voir Raphaël achever lui-même son ouvrage, qu'en recevant la nouvelle de sa mort, et alors seulement, en 1521, ils chargèrent le Pérugin de finir la fresque commencée par son élève.

Le sujet représenté par Raphaël est une réunion céleste de saints Camaldules, autour de la Sainte Trinité. Dieu le Père, tenant un livre où sont les deux lettres mystérieuses A et Ω, s'élève, avec le Saint Esprit, au-dessus de son divin Fils ; ce groupe est semblable de disposition à la partie supérieure de la fresque surnommée la *Disputa*, qu'on voit au Vatican. Deux petits anges accompagnent Dieu le Père, et deux autres anges vêtus, un peu maniérés, se tiennent debout en adoration auprès du Sauveur. Celui-ci élève les bras pour bénir. A gauche, un peu plus bas, on voit, assis sur des nuages, trois saints Camaldules, à savoir : S. Maurus, S. Placidus, martyr, et S. Benedictus A droite, sur la même ligne : S. Romualdus, S. Benedictus, martyr, et S. Johannes, martyr.

Cette peinture a malheureusement beaucoup souffert : la figure presque entière du Père Éternel n'existe plus ; la tête et l'aile de l'ange placé du côté droit, ainsi que la tête de saint Jean, ont aussi à peu près disparu. De notre temps, on a cherché à prévenir la ruine imminente de cette peinture, et le professeur Giuseppe Carattoli a mis la plus grande sollicitude

[1]. Le Catalogue du musée de Munich, n° 541, II° partie, intitule ce tableau : « Buste de saint Jean l'Évangéliste. » (*Note de l'éditeur.*)

à restaurer et à sauver cette fresque, sans toutefois s'arroger le droit de refaire les parties détruites. Le monde artistique lui doit une vive reconnaissance, ainsi qu'aux moines, qui ont fait ériger un échafaudage, afin de faciliter la vue de cette admirable peinture, qui est aujourd'hui étroitement enclavée dans des constructions nouvelles.

Nous avons déjà fait remarquer (voy. tome I, p. 73) que l'ordonnance de cette fresque est imitée des anciennes peintures représentant le Jugement dernier, par Orcagna, fra Angelico da Fiesole et fra Bartolomeo, mais que cette imitation a été faite librement et d'une façon originale. Dans la composition de la Dispute du saint Sacrement, Raphaël sut se servir plus richement encore de ces mêmes motifs, en les appropriant à un sujet tout à fait différent. Quant à l'exécution, nous avons fait remarquer aussi que, guidé par les études qu'il avait faites des ouvrages de Masaccio et servi par la nature même de la peinture à fresque, il déploya plus de grandeur dans les draperies, plus de largeur dans le faire en général, et révéla dans les caractères des têtes une beauté et une profondeur qu'il ne devait qu'à son propre génie.

Il est probable que ce n'a été qu'après l'achèvement de la partie inférieure de cette fresque, c'est-à-dire après 1521, que l'inscription suivante fut ajoutée à la peinture : *Raphael de Urbino Domino Octaviano Stephano Volaterrano Priore Sanctam, Trinitatem Angelos astantes Sanctosque pinxit. A. D. MDV.*

Les six saints debout, peints par le Pérugin (S^a Scolastica, S. Hieronymus, S. Giovanni, evangelista, S. Grégoire, S. Bonifazio et S^a Maria V. M.), ont reçu l'inscription qui suit : *Petrus de Castro Plebis Perusinus tempore Domini Silvestri Stephani Volaterrani a dexteris et sinistris Divae Cristiferae Sanctos Sanctasque pinxit. A. D. MDXXI.*

Un dessin au trait, d'après la fresque entière, gravé par Achille Calzi, a été publié dans l'*Ape Italiana*, cinquième année du recueil. — La partie supérieure de la composition a été gravée seule par J. Keller, in-fol. en largeur. On a restitué, d'après la Dispute du saint Sacrement, la figure de Dieu le Père et la tête du saint Jean. — Lith. par Milde, in-fol., en largeur, sans les figures qui sont endommagées dans la fresque. — Les figures séparées du Christ et de saint Maurus ont été gravées par Ant. Krüger, 1836, in-8.

On a cru reconnaître une esquisse pour la tête de saint Benedictus, sur une feuille dessinée à la mine d'argent, qui se trouve dans la collection d'Oxford, et qui offre aussi une esquisse du Combat des Cavaliers, d'après le carton de Léonard de Vinci. (Voy. le Catal. des Dessins, n° 143.)

30. *La Vierge au Chardonneret.*

Sur bois ; h., 3' 1'' ; l., 2' 5''. Figures entières, demi-grandeur naturelle.

La Vierge, assise dans une campagne, tient un livre à la main et con-

temple avec amour le petit saint Jean, debout, à gauche, offrant un chardonneret à l'enfant Jésus. Celui-ci, également debout, s'appuie contre les genoux de sa mère et veut caresser l'oiseau. On voit, dans le paysage du fond, trois petits arbres et un pont à une seule arche. Le terrain du premier plan est orné de plantes diverses, dans le goût de Léonard de Vinci. La tête de la Vierge a une grande analogie avec celle de la Madone de S. Fiorenzo. Vasari nous apprend que Raphaël peignit cette belle Vierge pour le Florentin Lorenzo Nasi, et que le tableau ayant été brisé dans l'écroulement de la maison où il était en 1547, les morceaux en furent très-habilement rejoints. Depuis que ce même tableau est entré à la Tribune de la galerie de Florence, il a été de nouveau restauré à plusieurs reprises, ce qui nécessairement lui a fait perdre beaucoup de sa valeur primitive; mais, malgré ces restaurations successives, le divin génie de Raphaël, y brille encore de tout son éclat.

Gravures : par Raphaël Morghen, 1814, in-fol. ; — par Ant. Kruger, in-fol. ; — par Ignazio Pavon, in-fol. — A l'eau-forte, par Riepenhausen. — La tête seule, dans un ovale, par Manuel Esquivel, 1815, in-8. — La Vierge à l'Oiseau, dessiné et gravé par Achille Martinet, 1838, in-fol. — Lith. par Lemercier, 1844, in-fol. — C. Frombech sc., 1849, in-fol.

Une composition pour ce tableau, dessinée à la pointe d'argent, se trouve dans la coll. Wicar, à Lille.

Une ancienne copie d'après ce tableau, laquelle était autrefois au monastère de Vallombrosa, est conservée actuellement à l'Académie de Florence.

31. *La Vierge dans la Prairie.*

Sur bois ; h., 3' 7'' ; l., 2' 9''.

La Vierge, assise dans une campagne, se penche vers l'enfant Jésus qu'elle tient devant elle, et tournant un peu la tête à gauche, regarde le petit saint Jean. Ce dernier, à genoux, présente une petite croix à son divin compagnon qui la saisit de la main droite, en le considérant avec une expression à la fois douce et sérieuse. Le fond offre un joli paysage, où l'on voit une ville au bord d'un fleuve. Le gazon le plus rapproché des figures est émaillé de fleurs et de plantes, dans le genre de Léonard de Vinci, ce qui fait que Christian de Mechel a caractérisé cette Madone en lui donnant le nom de *Vierge dans la Prairie*, « *die Jungfrau im Grünen.* » De tous les tableaux de Raphaël, c'est celui qui se rapproche le plus de la manière de Léonard de Vinci, autant par l'expression des têtes et la pose des deux enfants, que par le jet des plis de vêtements et le ton brun du paysage. Quant à la couleur toutefois, elle est complétement analogue à celle de Giovanni Santi et du Pérugin. Ce genre de coloris, que Raphaël conserva sauf quelques modifications jusqu'à la fin de sa vie, affecte des tons gris brun dans les ombres, rougeâtres pour les transitions, et blanchâtres dans les lumières. La robe rouge de la Vierge est fortement glacée, mais

le bleu de son manteau s'étant un peu affaibli, il en résulte que cette partie et ses ombres surtout manquent de vigueur. Sur la bordure du vêtement de la Vierge, on distingue au milieu des ornements le millésime MDV⸦I, qui peut indiquer aussi bien l'année 1505 que l'année 1506. Raphaël voulut vraisemblablement constater par là qu'il avait commencé son travail en 1505 et qu'il l'avait terminé l'année suivante. En tous cas, cette supposition est parfaitement d'accord avec la manière de cette peinture. La conservation de ce tableau est bonne, à l'exception de quelques endroits qui ont été un peu trop nettoyés et tachés.

Nous savons, par Baldinucci (*Notizie de' Professori del disegno, etc.*, Firenze, 1681-88), que de son temps ce tableau se trouvait encore à Florence chez les héritiers de Taddeo Taddei, pour lequel, comme Vasari nous l'apprend, le jeune peintre d'Urbin peignit par reconnaissance deux Madones, qui toutes deux, quoique témoignant des progrès que Raphaël avait faits dans cette ville, rappelaient encore les Vierges du Pérugin. Baldinucci remarque encore, plus loin, que les héritiers du sénateur Giovanni Taddei vendirent ce tableau moyennant une somme considérable à l'archiduc Ferdinand Charles du Tyrol. Ce fut probablement en 1661, lorsque ce prince, accompagné de l'archiduchesse Anne, sa femme, fille du grand-duc Cosme II, séjournait à Florence, où il resta jusqu'au 2 février 1662. Après la mort de l'archiduc, laquelle arriva bientôt après (le 31 décembre 1662), le tableau entra dans la remarquable collection d'armures et d'objets d'art fondée par son grand-oncle au vieux château d'Ambras, car il est parfaitement décrit sous le n° 135 de cette collection. En 1773, il fut transporté avec d'autres ouvrages d'art dans la galerie impériale de peinture à Vienne, laquelle à cette époque était encore dans le Stallburg. Mais, depuis 1777, il est au château de plaisance[1], nommé le Belvédère[2].

GRAVURES : par Pietro Anderloni da Brescia, 1810, in-fol. ; — par Carlo Agricola, 1812, in-fol. ; — par C. Kotterba, pour les *Galeries* de Haas, vol. IV ; — par Weiss, avec un autre paysage, in-8 ; faible ; — par M. Vogler, petit in-4, — par Steinmuller, d'après un dessin de Theer, à Vienne, grand in-fol. ; — par J. Hahn, pour l'ouvrage de J.-R. de Perger : *Die Kunstschætze*, Wien, 1851, in-fol.

Il y a des esquisses pour ce tableau, dessinées à la plume, dans la collection Albertine, à Vienne ; elles ont été gravées par Paccini en 1770. Un dessin à la sanguine passa des collections Ten Kate et Rutgers dans celle de M. C. Ploos van Amstel, à Amsterdam, et fut vendu en 1800 pour 9 florins. Ce doit être le dessin qui a fait partie de la collection de Samuel Rogers à Londres. Il est maintenant dans la possession de M. T. Birchall. Gravé à l'envers par B. Picart pour les *Impostures innocentes*, n° 5. —

1. Voyez, quant à ces dernières indications, la *Revue autrichienne*, pour les renseignements historiques, et les *Archives d'État* du 2 mai 1835.

2. Cette collection du château de Belvédère est le « musée de Vienne. » La Vierge dans la Prairie y est cataloguée sous le n° 55 de la troisième salle. (*Note de l'éditeur.*)

Lith. par Schnaitmann à Vienne, in-4°. — Gravé par Balzer, in-4°; — par Günther dans un ovale, pet. in-8°. — Landon, n° 144. — Dans la coll. d'Oxford il s'en trouve un autre dessin à la pointe d'argent, mais fortement remis à l'effet, au bistre, par une main étrangère.

Les anciennes copies d'après ce tableau sont rares. Il en est cependant une sur toile, fort bonne, dans la sacristie de l'église S. Tommaso Cantauriense à Vérone. On attribue ce tableau à F. Carotto ou à B. Garofolo.

32. *Madone de la Maison Tempi.*

Sur bois; h., 28"; l., 19".

Marie, debout, tournée à droite, un peu plus que mi-figure, presse de la main droite contre elle-même et soutient de la main gauche l'enfant Jésus, qu'elle veut embrasser. Un paysage avec une ville dans le fond. Ce précieux tableau, rempli d'un ravissant sentiment, nous apparaît comme l'expression pure de l'âme de Raphaël. Les mains de la madone sont pourtant dessinées avec négligence, trop fortes peut-être, et celle de gauche est même manquée dans son raccourci. L'exécution de l'ensemble est si libre, si spirituelle, que ces défauts échappent facilement à la vue. Le paysage, largement traité, est bleuâtre de ton.

Ce tableau bien conservé était, dit-on, couvert de poussière et comme ignoré dans une chambre de la maison Tempi à Florence, où il se trouvait déjà en 1677, selon Gio. Cinelli (*Bellezze di Firenze*, p. 282), lorsqu'il fut découvert en quelque sorte par le médecin de cette maison. Celui-ci le considéra plus attentivement, reconnut le trésor et, rempli de joie, fit part de sa découverte au marquis Tempi. On se rappela en effet que le tableau avait été autrefois exposé, à l'occasion d'une cérémonie religieuse, dans cette même chambre abandonnée depuis. Un an après, il fut acquis par le roi Louis de Bavière pour la somme de 16,000 scudi, et il devint un nouvel ornement de la riche Pinacothèque de Munich [1].

Le carton original se trouve au musée Fabre, à Montpellier. Voy. le Catalogue des Dessins.

Une ancienne et bonne copie, mais avec un fond gris au lieu de paysage, se trouvait, en 1839, chez le peintre M. van Hauselaer à Gand.

Gravures : par Antonio Morghen, petit in-fol. ; — par A.-B. Desnoyers, 1821 ; petit in-fol , pour l'ouvrage : *Recueil d'estampes gravées d'après les peintures à fresque italiennes*, etc., par Boucher Desnoyers, d'après ses dessins faits en Italie, dans les années 1818 et 1819 ; — par Samuel Jesi, dis. et incid., in-fol. ; — par Samuel Amsler, petit in-fol. 1837 : — par Wagner, 1632, petit in-fol. ; — par Théophile Kisling. — Lith. par F. Piloty, in-fol. — De même, par F. Wolf, petit in-fol. — Landon, n° 426.

1. N° 614 du catalogue. IIe partie, Cabinet XXI. (*Note de l'éditeur.*)

33. *Sainte Famille au Palmier.*

Tableau peint sur bois et transporté sur toile. Rond ; de 3'4" de diamètre.

La Vierge, assise à droite sur un banc, près d'un palmier, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qu'elle a entouré d'un bout de son voile. A gauche, saint Joseph à genoux présente des fleurs à l'enfant, et celui-ci les reçoit en regardant son père d'adoption avec un charme d'expression ineffable. Le premier plan est parsemé de plantes et de fleurs, dans le goût de Léonard de Vinci. Le lointain, d'un ton modéré, représente une vallée plantée d'arbres. Le profil de la Vierge est de la plus grande finesse; la tête de saint Joseph, très-chaude de couleur, fait contraste avec celle de l'enfant. Quoique cette Vierge ait encore des similitudes avec celles du Pérugin, elle est cependant, sans aucun doute, postérieure à la Vierge dans la Prairie; elle révèle déjà décidément l'originalité de Raphaël à son époque florentine. Nous supposons que ce précieux tableau est le second de deux qu'il fit pour Taddeo Taddei. Il passa de la collection Tamboneau dans celle du duc d'Orléans, et fut acquis à la vente de Londres pour 1,200 livres st. par le duc de Bridgewater.

Actuellement, il est dans la possession de lord Ellesmere, à Londres[1]. Il a été transporté de son vieux panneau sur une toile grossière, dont les fils en diagonale donnent un assez vilain aspect au tableau, d'ailleurs bien conservé. Lorsque le roi Louis Philippe revit ce tableau à Londres, il raconta au possesseur d'alors, le marquis de Stafford, que ce tableau était autrefois tombé en héritage à deux vieilles filles, lesquelles, ne pouvant s'entendre sur le fait de sa possession, le firent couper en deux, afin que chacune en eût sa part. Plus tard les deux moitiés, étant revenues à une seule personne, furent rejointes avec soin. On ne voit aujourd'hui aucune trace de cette mutilation, et toute l'histoire du tableau coupé en deux morceaux pourrait bien n'être qu'un conte.

GRAVURES : par Egidius Rousselet, 1656, avec cette inscription : *Flores apparuerunt in terrâ nostrâ*, grand in-4 ; — par Jean Raymond, en contre-partie, n° 23 du *Cabinet Crozat*, ou *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux de France* ; Paris, 1729 ; — par R.-U. Massard, pour la *Galerie d'Orléans*, petit in-4 ; — par D. Huber, au pointillé, petit in-4 ; — par Fr. John, au pointillé, d'après un tableau appartenant au comte J. de Czernichew, et attribué à fra Bartolomeo ; petit in-4, — par Félix Massard, dans un carré, petit in-fol. ; — par Ach. Martinet *del. et sculp.*, 1844, grand in-fol. — Landon, n° 327.

L'esquisse pour la Vierge avec l'Enfant et la tête de saint Joseph, dessinée à la pointe d'argent, passa de la succession Lawrence dans la collection du roi Guillaume II, à La Haye, et fut achetée à la vente de cette col-

2. N° 35 du catalogue de Bridgewater Gallery (London, 1856), où il est dit que ce tableau, avant d'avoir passé dans la galerie d'Orleans, avait appartenu au marquis d'Aumont, qui l'avait vendu à M. Delanoue. — La Vierge au Palmier se trouve aussi gravée dans la *Stafford Gallery*. (*Note de l'éditeur.*)

lection pour le musée du Louvre, au prix de 690 florins. — Landon, n° 229.

Philippe de Champaigne fut chargé d'en faire une copie pour l'abbaye de Port-Royal, et nous en avons vu une pareille en 1847 chez M. Letestu, à Paris.

34. *Portraits d'Angelo Doni et de Maddalena Strozzi, sa femme.*

Angelo Doni, âgé d'environ trente ans, est assis près d'une balustrade sur laquelle il appuie son bras gauche, tandis que sa main droite repose sur ses genoux. Il est vu de trois quarts et tourné à droite. Un surtout noir à agrafes d'or couvre son habit rouge à larges manches; sa tête est recouverte d'une barette noire. La figure se détache sur le fond lumineux du ciel et sur un paysage à collines, parsemé de quelques petits arbres vigoureux de ton. La couleur des chairs, en général, est d'une teinte rougeâtre avec des ombres brunes grises et de vives lumières. Le dessin n'en est pas partout correct, il lui manque encore la pureté que nous trouverons dans les œuvres suivantes du maître. L'expression roide et guindée de ce portrait est celle qu'ont ordinairement les personnes qui posent devant un peintre.

Maddalena Doni, née Strozzi, femme d'Angelo, est vue presque de face, un peu tournée à gauche, assise dans un fauteuil, une main posée sur l'autre main. Son corsage rouge à larges manches en damas bleu est bordé d'une bande de velours bleu foncé. Ses longs cheveux, qui tombent derrière ses épaules, sont enveloppés d'un filet. Elle a pour collier un simple fil d'or, auquel est suspendu un joyau de trois pierres avec une grosse perle en forme de poire. Des collines et un seul petit arbre occupent le fond. La couleur de ce portrait est molle, claire, et du même faire que le portrait d'Angelo; les cheveux isolés qui s'écartent de la masse sur le fond de ciel sont de même peints un à un. Quoique le dessin soit mieux soigné et plus finement senti dans ce portrait-ci que dans l'autre, on n'y reconnaît cependant pas encore un artiste exercé en ce genre de peinture, et tout y accuse la timidité de son pinceau. Néanmoins, cette peinture a un charme extraordinaire, et elle est faite avec beaucoup d'amour. Les deux portraits sont peints sur des panneaux qui avaient déjà servi à un peintre, car sur leur revers on voit des figures mythologiques tracées en noir sur un fond clair.

Giuseppe Montani n'a pas fait connaître les documents qui l'ont autorisé à dire que Raphaël avait reçu 700 scudi pour ces deux portraits. Le fait nous paraît d'autant moins vraisemblable que, selon le témoignage de Vasari, Angelo Doni n'avait pas la réputation de payer les artistes très-généreusement. Et puis Raphaël, qui alors était à peine âgé de 22 ans, ne pouvait

prétendre à un prix si considérable que, même à l'époque de sa plus grande renommée, il n'aurait pas osé l'exiger d'une personne appartenant à la classe bourgeoise.

Jusqu'en 1758, ces portraits restèrent dans la maison Doni, à Florence; mais, après la mort de Pietro Buono di Francesco Doni, ils allèrent comme héritage aux descendants de son frère Gio. Battista, et ensuite à la marquise de Villeneuve à Avignon. En 1823, le fils aîné de cette dame les reporta à Florence, et là, il essaya inutilement de les vendre, pendant trois années; car ni la commission académique de Florence, ni le professeur Wagner, désigné par le roi de Bavière, ne voulurent reconnaître leur authenticité. Mais le restaurateur de tableaux, Johann Metzger, qui s'était donné beaucoup de mouvement dans cette affaire, ne se tint pas pour battu. Il publia sous sa propre responsabilité un mémoire dans lequel il garantissait l'originalité des tableaux, leur provenance et leur bonne conservation; ce mémoire devait être envoyé aux cours étrangères. Lorsque le grand-duc Léopold II, actuellement régnant, eut connaissance dudit mémoire, ce prince fit faire une nouvelle expertise par le peintre français Fabre, et, d'après les conclusions de ce peintre, il acquit les tableaux, en 1826, au prix de 5,000 scudi. Il est vrai de dire que ces tableaux avaient beaucoup perdu de leur éclat primitif, par suite des nombreuses craquelures du vieux vernis. Ils avaient donc besoin d'un nettoyage, lequel fut confié au restaurateur de tableaux Domenico del Potestà. Celui-ci, les ayant humectés trop vivement avec de l'*acqua di rasa*, vit bientôt avec effroi que la peinture commençait à se dissoudre en même temps que le vernis. Il n'y avait plus à songer à un nettoyage; mais que faire? Il courut chez Metzger et lui conta son embarras. Celui-ci lui donna le simple conseil (nous l'enregistrons ici pour l'instruction de ceux qui pourraient se trouver en pareil cas) de faire sécher la dissolution en plein air, et d'opérer ensuite avec plus de prudence. De la sorte furent heureusement sauvés ces deux portraits, qui ne sont pas la peinture la moins intéressante de l'incomparable galerie du palais Pitti.

Les deux portraits ont été gravés au trait par Giuseppe Rossi, en 1828, pour la traduction italienne de l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy, par Longhena, et pour la *Storia della Pittura italiana* de Rosini, vol. IV, p. 53.

Angelo Doni, lith. en contre-partie, par Franco Pieraccini, in-fol.

Maddalena Doni, lith. en contre-partie, par Francesco Pierucci, in-fol. — Gravé par Zignani, in-fol.

35. *Portrait de femme.*

A la Tribune de Florence. — Sur bois; h., 2' 4''', l., 1' 5'' 2'''.

Cette jeune Florentine est un peu tournée vers la droite. Un réseau en filet brun bordé de rubans verts entoure ses cheveux, séparés sur le front et tombant sur le cou. Elle a un collier d'or, admirablement peint, auquel est suspendue une petite croix. A son corsage vert, garni d'un ruban rouge

brun, sont attachées de larges manches de la même couleur. Son devantier est blanc avec un ruban rouge. La main droite ornée de deux bagues, avec l'index étendu, s'appuie sur une balustrade, et la main gauche est posée sur l'avant-bras droit. Le fond est vigoureux. Ce tableau est malheureusement très-usé, et si son ensemble raphaëlesque frappe les regards, c'est seulement dans quelques parties que la touche du maître se reconnaît encore. Les mains surtout, très-belles de couleur et de modelé, sont peintes dans cette manière hachurée que Raphaël avait adoptée alors. L'étoffe blanche qui sort des manches est traitée largement, comme celle du portrait de Maddalena Doni et comme celle d'un autre portrait de femme, d'une époque postérieure, qui est au palais Pitti, à Florence. Les ombres des chairs sont accusées en brun, d'un ton chaud et doré.

On ignore quelle est la personne représentée dans ce portrait; on ne sait pas davantage l'origine du tableau, car c'est sans aucun fondement qu'on a prétendu, à Florence, que ce devait être le portrait de Maddalena Doni, ou bïen celui d'une autre dame de sa famille.

GRAVURES : par D. Picchianti, en contre-partie, pour la *Raccolta de' quadri dei Gran Duchi di Toscana.* — Au trait, pour la *Reale Galleria di Firenze* (presso Molini et C., Firenze), 1817, XIII vol. in-8; et dans la *Storia della Pittura italiana* de Rosini, tom. IV, p. 35.

36. *L'Adoration des Bergers.*

Raphaël, dans sa lettre adressée à Francesco Francia, à Bologne, du 5 septembre 1508, lui écrivit : « Je vous envoie un autre dessin de la Crèche (*presepe*), et très-différent, comme vous le verrez, du premier, auquel vous vous êtes plu à prodiguer tant de louanges. »

Malvasia, dans sa *Felsina Pittrice* (Vie du Francia, p. 44), rappelle une célèbre Adoration des Bergers, par Raphaël, laquelle, selon Baldi, se trouvait à Bologne, chez Giovanni Bentivoglio, avant son bannissement, en 1506

On n'a aucun renseignement sur le sort de ce tableau[1]; mais nous supposons que ce pourrait bien être le petit tableau que madame de Humboldt a vu dans l'appartement de l'infante Marie, à S. Ildefonso, en Espagne[2], et qu'elle a décrit de la sorte : « La Madone est assise sur une marche peu élevée, ayant devant elle l'enfant Jésus, que saint Jean embrasse. Sainte Élisabeth, un fuseau à la main, se tient derrière la Vierge. Un jeune berger

1. Malvasia (*Felsina Pittrice*, vol II, p. 18) cite un petit tableau de la Crèche par Raphaël, qui était chez Carlo Fantuzzi, à Bologne, mais sans rien ajouter de plus; ce qui fait qu'on ne sait pas si c'est le même qui se trouvait précédemment chez Bentivoglio, ou bien s'il s'agit seulement d'un dessin.

2. Durant notre voyage en Espagne, nous avons fait des recherches, mais sans résultat satisfaisant, pour découvrir ce que ce tableau était devenu. Le directeur même des collections royales n'en avait aucune connaissance. Il est donc à présumer que ce tableau a été enlevé lors de l'invasion des Français sous le règne de Napoléon Ier.

accourt, apportant deux pigeons dans un petit panier. Saint Joseph est un peu en arrière, entre la Vierge et le berger; on voit au fond un homme qui entre dans l'étable avec un taureau et un âne. La Vierge est vêtue de bleu et de rouge; saint Joseph, de vert, et sainte Élisabeth, de bleu foncé. La draperie du berger est d'une couleur qui varie entre le bleu et le vert; l'homme qui entre dans l'étable a un vêtement jaune ombré de rouge. Après avoir décroché le tableau et après l'avoir examiné très-attentivement, il me parut hors de doute que c'était un ouvrage de Raphaël, fait dans sa première manière, lorsqu'il accusait ses contours avec une sorte de dureté, et que son pinceau avait encore de la sécheresse. D'ailleurs, quel autre que lui aurait pu créer ces admirables types, ces draperies si simples et cette touchante composition. Ce tableau me sembla être un vrai trésor. » (Voy. *Programm zur Jenaer Literaturzeitung*, 1809, p. 8, 9.)

Dans son ouvrage sur l'Italie, M. C.-F. von Rumohr a exprimé l'opinion que le charmant tableau de l'Adoration des Mages, qui figure à la galerie de Dresde, sous le n° 5, serait une libre imitation du Francia, d'après le *Presepe* de Raphaël. C'est là une supposition gratuite que nous ne discuterons point, mais nous rappellerons seulement que le pendant du tableau en question est un Baptême du Christ, d'une égale beauté de composition et d'exécution, que nous avons eu l'occasion de voir, en 1831, chez les frères Woodburn, marchands d'objets d'art, à Londres.

Nous ajouterons encore le renseignement suivant, relatif à une Adoration des Bergers, qui a été vue à Urbin, par un marchand de tableaux expérimenté et qu'il croit incontestablement de Raphaël. Ce tableau, en largeur, a environ 3 pieds de long. Les bergers arrivent du côté gauche; Marie, l'enfant Jésus et saint Joseph sont à droite; et, derrière eux, on aperçoit deux anges qui semblent avoir conduit les bergers. Ce tableau passa plus tard en d'autres mains et disparut sans qu'on ait pu retrouver sa trace.

37. *Saint George armé de la lance* (1506).

Sur bois; h., 11"; l., 8" 3"'.

Le saint chevalier s'élance, du côté droit, vers la gauche, monté sur un cheval blanc, et enfonce sa lance dans la poitrine d'un dragon monstrueux, qui exhale, en mourant, son haleine empoisonnée. Derrière le monstre, à gauche, on aperçoit la caverne, et à droite, dans le paysage, la princesse à genoux, qui, les mains jointes, implore le secours du ciel. Entre les collines boisées du fond, on voit au loin les tours d'une ville. Sur le harnais qui entoure le poitrail du cheval, on lit : RAPHAELLO. V., et, sur la jarretière que saint George porte par-dessus son armure, est écrit ce mot : « Honi. » Ce qui s'explique par ce fait bien constaté, que Raphaël peignit ce tableau pour le duc d'Urbin, qui le destinait à être

offert en présent au roi d'Angleterre Henri VII, qui l'avait nommé membre de l'ordre de la Jarretière, ou de Saint-George.

Le comte Castiglione partit d'Urbin pour Londres, le 10 juillet 1506, en qualité d'envoyé extraordinaire, afin de recevoir au nom de son maître les insignes de l'ordre et l'accolade du roi. Ce tableau ne peut donc avoir été peint que vers le milieu de l'année 1506, et cette date n'est pas seulement attestée par la manière dont le tableau est peint, mais elle se rapporte aussi au séjour que Raphaël fit à Urbin à cette même époque, ce qui est incontestablement prouvé. (Voy. la première partie de notre ouvrage pour de plus amples renseignements.)

Le comte de Pembroke possédait ce petit tableau en 1627, comme on le trouve indiqué sur la gravure de Vorsterman. Plus tard, nous voyons le tableau catalogué dans la collection des objets d'art de Charles I[er], sous le n° 14, et nous savons aussi qu'il fut vendu ensuite 150 livres st.

Florent Le Comte, dans son *Cabinet des singularités*, Paris, 1702, t. II, p. 77), nous apprend que ce petit tableau était alors dans la collection de M. de la Noue. Voici le passage :

« Il y avoit un autre (que celui du Cabinet du roi) Saint George chez M. de la Noue ; il est de la seconde manière ; il avoit coûté 500 pistoles et il en fit faire une copie par M. Champagne pour mettre dans l'église du Port-Royal. » Ce tableau passa depuis, de la collection du marquis de Sourdis dans le cabinet de Crozat, et il fut acquis avec les autres tableaux de ce cabinet célèbre par l'impératrice Catherine II de Russie. Il est placé aujourd'hui en ex-voto, avec une lampe qui brûle perpétuellement, auprès du grand portrait de l'empereur Alexandre, dans la longue salle des portraits peints par Dawe au palais de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg[1].

Gravures : par Luc Vorsterman, 1627; en contre-partie; on rencontre souvent des contre-épreuves de cette estampe, in-4; — par F. Ragot, d'après Vorsterman, mais du côté opposé, in-4. — des Granges delin., 1628, in-4; — par un anonyme, Cornel. Galle excud, in-fol.; — par un anonyme néerlandais, sans la princesse agenouillée, petit in-fol. en largeur; — par un anonyme, faible gravure avec des changements dans le paysage, in-4; — par Nic. de Larmessin, pour le *Cabinet Crozat*, n° 31, in-fol.; — par L. Gaultier, in-4; — Paul Furst excud., petit in-fol. Deux gravures, l'une comme le tableau et l'autre du côté opposé. — Anonyme allemand; copie d'après la gravure de Luc Vorsterman, in-4, avec ces vers allemands :

Der Ritter Sanct Georg erloeste von dem Drachen
Das zarte Koenigsblut, etc.

— Landon, n° 334.

1. M. le comte d'Espagnac, qui possède dans sa galerie, à Paris, une très-belle répétition de ce tableau, prétend avoir l'original. Nous transcrivons ici la note de son catalogue, en lui laissant la responsabilité de cette attribution :

« Le Saint George, peint par Raphaël, avec l'ordre de la Jarretière, est celui que le comte

Une belle esquisse à la plume pour ce tableau, piquée et ayant dû servir au calque, se trouve dans la collection de Florence. Gravée par Mulinari.

Une copie du tableau a été faite à l'aquarelle par Peter Oliver, en 1628. Voy. le Cat. des ouvrages d'art de Charles Ier, p. 33.

Lord Clifford, à Irnham, Lincolnshire, possède une tapisserie faite d'après le Saint George, probablement sous Charles Ier, dans la fabrique à Mortlake. Voy. *Gunn. Cartonensia*, p. 200.

38. *Sainte Famille, avec saint Joseph sans barbe.*

Sur bois ; h., 25" 6"' ; l., 20", 6"'. — Figures à mi-corps.

La Vierge, tournée à gauche, est assise dans une chambre et tient l'enfant Jésus sur son genou droit. Celui-ci lève sa main droite vers le sein de sa mère et tourne la tête du côté gauche vers saint Joseph, qui s'appuie des deux mains sur un bâton. La tête de ce dernier, qui est sans barbe, semble un portrait, d'une expression assez maussade. On voit un paysage à travers une fenêtre cintrée, à droite. A en juger par le style du dessin, ce tableau doit avoir été peint en 1506, et il pourrait bien être un des deux tableaux de Madone que Raphaël, selon Vasari, exécuta dans sa manière florentine pour le duc d'Urbin. Cette supposition se transforme presque en certitude par la mention que nous lisons dans l'Inventaire du garde-meuble ducal de 1623, lequel indique sous le nº 39 un tableau de Raphaël, sur bois, représentant une Madone avec l'enfant Jésus et saint Joseph. Le manuscrit de cet inventaire se trouve à Pesaro, chez les Olivetains, sous le nº 386 de leur bibliothèque. Voy. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, vol. III, p. 441.

Ce tableau s'est trouvé plus tard en France, dans la maison d'Angoulême, et, comme il avait été fortement repeint, il fut vendu moyennant une faible somme à un certain M. Barroi. Le peintre Vandine sut le nettoyer et le

Balthazar Castiglione offrit au roi d'Angleterre Henri VII, de la part du duc d'Urbin Guidubaldo, au mois de novembre 1506.

« Lorsque Cromwell fit vendre la galerie de Charles Ier, ce tableau passa dans la galerie du comte de Pembroke, et fut gravé par Vorsterman, célèbre graveur de cette époque. Postérieurement, il figura dans les galeries du marquis de Sourdis et du fameux financier Crozat, et fut encore gravé par Larmessin. Voici comment s'exprime, à son égard, André Félibien, conservateur des antiquités du Cabinet du roi Louis XIV : « Pour les autres ouvrages de Raphaël, qui sont en divers cabinets de cette ville, vous avez vu sans doute celui de M. le marquis de Sourdis ; c'est un Saint George de la même grandeur et manière que celui du Roi ; le nom de Raphaël est écrit en lettres d'or au poitrail du cheval ; il vient du roi d'Angleterre. »

« L'Épicie, dans son Catalogue raisonné des tableaux du roi Louis XIV, s'exprime ainsi : « Il est vrai que Raphaël a peint pour Henri VII un Saint George de la même grandeur que celui du Roi, mais il l'a traité différemment. » C'est par l'effet d'une erreur, qui ne se propage que trop souvent dans certains catalogues, qu'on a imprimé que ce Saint George de Raphaël était possédé par la collection de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Le Saint George qui a prêté à cette méprise n'est point de Raphaël, et ne saurait être confronté avec les gravures de Vorsterman et de Larmessin. » — (*Note de l'éditeur.*)

remettre en état. Il passa, ainsi réparé, dans le cabinet Crozat, et de là au palais de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

Gravures : par Jacques Chereau, pour le *Cabinet Crozat*, in-fol., en contre-partie, n° 30 ; — par W. Ketterlenius, petit in-fol. pour la *Galerie de l'Ermitage*, n° 1. — Lith. par Robillard, in-fol. pour un autre ouvrage sur l'Ermitage, publié à Saint-Pétersbourg en 1846. — Gravé par A. Pischtschalkin, 1839, in-fol.

39. *La petite Madone de la galerie d'Orléans.*

Sur bois ; h., 11" ; l., 8". — Mi-figures.

La Vierge, tournée à droite, presque de profil, est assise sur un banc et tient l'enfant Jésus de la main gauche, en le contemplant avec amour. Celui-ci, qui veut s'élever vers elle, s'attache avec les mains, pour s'aider, au vêtement de sa mère. Il regarde hors du tableau, et son expression est sérieuse. Le fond représente le mur d'une chambre avec un rideau gris rouge, à gauche, et un petit escabeau sur lequel sont posés de petits vases. Ces derniers accessoires et le rideau gris rouge ont été certainement ajoutés plus tard ; ils sont peints dans la manière de David Teniers, à ce point que tout porte à croire qu'il est réellement l'auteur de ces additions malheureuses. Le coloris du tableau est vif et clair. Sa conservation paraît assez satisfaisante, car c'est seulement sur le bleu du manteau et sur une des jambes de l'enfant, que le nettoyage se fait un peu trop sentir.

Cette peinture est de la seconde manière de Raphaël, nommée manière florentine, et ce doit être la seconde Madone faite pour le duc d'Urbin. Elle passa dans la galerie d'Orléans, après avoir auparavant appartenu au frère de Louis XIV. Dans la vente de cette galerie, qui eut lieu à Londres en 1798, ce tableau fut acheté par M. Hibbert, au prix de 500 livres sterling. — En 1831, cette Madone était en vente chez le marchand de tableaux, Nieuwenhuis fils, de Bruxelles ; c'est chez lui que nous la vîmes. En 1835, elle était encore à vendre, à Paris, pour 50,000 francs. Plus tard, elle entra dans la galerie Aguado, et, à la vente de cette galerie, elle fut adjugée à M. Benjamin Delessert pour 24,000 fr.

Gravures : par Du Flos, petit in-fol. ; cette gravure fut retouchée par N. de Larmessin pour le *Cabinet Crozat*, n° 24 ; — par J.-J. Huber, 1790, petit in-fol. pour la *Galerie d'Orléans* ; — par J.-P. Seiter, in-8. — Seulement la Vierge et l'enfant, par B. Höfel. — B. Desnoyers del., E. Forster sculp., 1838, petit in-fol. — Landon, n° 146.

40. *Portrait de Guidubaldo, duc d'Urbin.*

Ce portrait est ainsi décrit dans la lettre de Pietro Bembo, adressée de Rome, le 19 avril 1516, à Bernardino da Bibiena, cardinal de S. Maria in Portico : « Il ritratto di messer Baldassare Castiglione e quello della buona e sempre da me venerata memoria del sig. Duca nostro, a cui Dio

dia beatitudine, parrebbero di mano di un dei garzoni di Raphaello in quanto appartiene alla rassomiglianza in comparazione di quello di Tebaldeo. »

Raphaël peignit, sans aucun doute, le portrait du duc pendant son séjour à Urbin, en 1506, puisque ce prince mourut deux ans plus tard et que Raphaël ne le revit pas dans le cours de ces deux années. A coup sûr, on ne saurait supposer qu'il l'eût déjà peint lors de son premier séjour à Urbin, en 1504, puisque, à cette époque, il ne jouissait encore d'aucune réputation. Mais, en tout cas, on ne possède aucun renseignement sur le sort de cette peinture, quoique Baldi, qui écrivait en 1605 (*Della Vita e de' Fatti di Guidobaldo*), l'ait encore vue à Urbin; car il décrit ainsi le catafalque de brocard d'or, sur lequel fut exposé après sa mort le duc Guidubaldo : « Le corps du susdit était habillé de hauts-de-chausses roses et d'un habit de damas noir, avec une barrette sur la tête, comme on s'habillait alors et tel qu'il avait été représenté dans son portrait peint de main de maitre. »

Volkmann affirme que le portrait du duc d'Urbin par Raphaël se trouvait dans la maison Bovi, à Bologne; mais il ne dit point si ce portrait représentait le duc Guidubaldo ou son successeur, et il ne donne pas d'autre détail sur cette peinture.

Un portrait qui fait partie de la galerie Lichtenstein, à Vienne, est indiqué dans le catalogue comme étant celui du duc Guidubaldo peint par Raphaël; mais ce portrait n'est pas de Raphaël, et ne représente pas le duc Guidubaldo. Il n'existe de portrait authentique du duc que le buste en marbre placé sur son tombeau, et ce buste semble avoir servi de modèle à la gravure qu'on a jointe à l'ouvrage de Baldi, dans l'édition de Milan.

Il nous paraît convenable de parler encore ici de différents autres portraits que Raphaël aurait peints, dit-on, dans la maison des ducs d'Urbin.

1° *Federico da Montefeltro*, premier duc d'Urbin. L'inventaire de la succession des ducs d'Urbin, dressé par Bastiano Venturini, en 1654, mentionne un portrait du duc Federico, vu de profil, armé en partie, et peint sur toile par Raphaël. Ce portrait, de grandeur naturelle, demi-figure, se trouve actuellement au palais Pitti à Florence[1], mais c'est l'œuvre d'un peintre postérieur à Raphaël. Une copie de ce portrait est conservée dans le palais Albani, à Urbin — Pungileoni, dans son *Elogio storico di Giovanni Santi* (p. 18), et Longhena, dans sa traduction de l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy (p. 242), indiquent un petit portrait peint à l'huile, lequel, pour la composition, est tout à fait semblable à celui du palais Pitti, comme étant une copie faite par Raphaël lui-même, d'après

1. Voyez Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino* (London, 1851, vol. III, p. 441 et 447).

un original de son père. Le duc est représenté la tête découverte, et portant sur son armure un manteau rouge, fourré d'hermine. Il tient des deux mains un livre posé devant lui sur une table où sont étalés les insignes de l'ordre de la Jarretière. Un rideau vert occupe le fond à droite, et à gauche une fenêtre ouverte laisse apercevoir le château d'Urbin. L'arrangement et l'exécution de ce petit tableau, quoique portant le cachet des peintures du seizième siècle, sont cependant bien différents de la manière de Raphaël. Le chevalier Crivelli, de Milan, l'avait acheté de la succession de feu le peintre Agostino Cumerio. Ce portrait a été gravé pour l'ouvrage de Girolamo Mutio Giustinopolitano : *Historia de' fatti di Federico di Montefeltro, duca d'Urbino* (Venetia, 1605, in-4°), mais sans indication de nom de peintre.

2° *Elisabetta Feltria Gonzaga*, femme du duc Guidubaldo. Il paraît ressortir d'un passage de l'*Elogj de' Castiglione*, par Antonio Beffa Negrini, dans le recueil des *Œuvres* du comte Baldassare Castiglione (Padova, 1733, p. 329), que Raphaël fit le portrait de la duchesse. Ce passage est ainsi conçu : « Un ritratto di bellissima e principalissima signora di mano di Raffael Sanzio da Urbino con due sonetti di Baldassare scritti di suo pugno nel 1517 trovati dietro un grande specchio della contessa Catterina Mondella di lui suora. »

Le sort de ce tableau nous est inconnu.

Ricci rapporte (*Memorie storiche della Marca di Ancona*, 1834, t. II, p. 37) qu'il existe, dans la bibliothèque S. Salvature, à Bologne, un poëme manuscrit qui fut composé à l'occasion de la fondation d'un mont de piété à Fabiano, en 1509, et dans lequel l'auteur se nomme le Pupille (*il Pupillo*). Ce poëme, qui est dédié au cardinal Antonio del Monte et à la duchesse Elisabetta Gonzaga, est orné des portraits en miniature de ces deux personnages; la duchesse est représentée en costume de cour. Ne serait-ce point là une imitation du portrait original de Raphaël ?

Ce poëme commence ainsi

O Gonzaga madonna humile, et pia
O Duce clementissima d'Urbino
L'intento solo a te il Pupillo invia.

Et plus bas :

Dato ha principio gia la Duce mia
Elisabeth d'Urbin nobil Gonzaga
C'ogni sua terra il Monte forma et sia, etc.

3° *Francesco Maria della Rovere*, héritier présomptif du duché d'Urbin, né en 1491, mort en 1539. — Différents portraits sont présentés comme étant ceux de ce personnage, sans que la moindre preuve soit fournie à l'appui de cette assertion. Le prince Eszterhazy de Galantha en possède un, dans sa galerie, à Vienne. Ce portrait représente un jeune homme, vu de

trois quarts et tourné à gauche. Il a une barrette rouge sur la tête, avec un justaucorps de même couleur. Son pourpoint est brun. Il pose les mains sur une balustrade, et, de la droite, il tient un papier plié. Au fond, un paysage. Le nez est très-fin de forme, ainsi que la bouche, et l'expression de la physionomie est aimable. Ce portrait a quelque ressemblance avec le personnage qui représente ce prince dans *l'Ecole d'Athènes*, seulement il paraît un peu plus jeune. Ce tableau a souffert, dans les mains surtout, qui ont été repeintes; mais il en reste encore assez de parties intactes pour qu'on puisse considérer cette peinture comme un ouvrage de la jeunesse de Raphaël. En 1847, nous avons vu un second portrait, que l'on dit être celui de Francesco Maria della Rovere, à l'âge d'environ quatorze ans, dans la maison Gaetano Susanni, à Mantoue. C'est un jeune homme vu à mi-corps et vêtu de gris. Un manteau de damas noir est jeté sur son épaule gauche. Il porte une barrette noire sur ses longs cheveux blonds. De la main droite, il tient le pommeau de son épée. Les yeux sont d'un brun clair. Le fond du tableau est vert.

La manière de faire de cet ouvrage a bien quelque chose, en effet, de celle de Raphaël dans sa première jeunesse. Mais elle n'est cependant pas assez intelligente pour être de lui, et même les mains sont très-roides de dessin. Si nous sommes bien informé, ce tableau a été vendu depuis en Angleterre.

Enfin, nous ne devons pas oublier que la *Biblioteca italiana* (mai 1829, p. 281) a fait connaître encore, par une description et une gravure, un beau portrait, qui était alors dans la possession du comte Suardi à Bergame. On croit reconnaître dans ce portrait le prince héritier d'Urbin, peint de la main de Raphaël. C'est un noble jeune homme, qui, tourné à gauche et presque vu de dos, regarde le spectateur, en inclinant la tête du côté de l'épaule gauche. Il tient de la main gauche le pommeau de son épée, et un manteau noir, garni de tresses d'argent, couvre en partie sa large manche rouge. Ce portrait a un fond de ciel. C'est une précieuse peinture, qui passait autrefois, dans la maison Suardi, pour une œuvre du Giorgione, mais nous la croyons de Palma il vecchio. Le portrait est probablement celui d'un des ancêtres du comte Suardi, car il n'a pas la moindre ressemblance avec Francesco Maria della Rovere, ainsi que le prouve le portrait de ce prince dans *l'Ecole d'Athènes*. Dans ses portraits postérieurs à celui-ci, Francesco Maria della Rovere a le nez fort et un peu courbé; tandis que le personnage, peint dans ce tableau, a le nez petit et quelque peu retroussé.

Il est à déplorer que ce superbe tableau ait été fortement nettoyé.

41. *Portrait de Raphaël, peint par lui-même.*

A l'âge de 23 ans. Buste sans mains. — Sur bois; h., 18"; l., 12" 6"'.

Il est tourné à droite et vu de trois quarts. La tête, un peu renversée

en arrière, est couverte d'une barrette noire; le cou, entièrement nu, est d'une belle et élégante forme. Ses amples cheveux châtains tombent légèrement bouclés sur la nuque. Le bord de la chemise sort du vêtement noir presque collant. Le peintre regarde le spectateur avec la douce mélancolie d'une noble et jeune âme; sa bouche est d'une expression ravissante. La couleur de la tête a de la pâleur; les yeux sont bruns; le nez est fin, légèrement courbé, le menton rond et un peu allongé. Le fond du tableau est d'un ton gris vert.

Il est à croire que Raphaël fit ce portrait, en 1506, pour le laisser comme souvenir à ses parents dans sa ville natale. Au moins est-il resté à Urbin, jusqu'à l'époque où il fut transféré dans l'Académie de Saint-Luc à Rome, fondée en 1588, par Federico Zuccheri, sous Sixte-Quint [1]. L'Académie vendit ce portrait avec d'autres tableaux au cardinal Léopold de Médicis, moyennant une somme assez importante, qui servit à faire bâtir la façade de l'église S. Martina et S. Luca, sur les plans de Pietro di Cortona. Depuis cette époque, il figure dans la collection des portraits des peintres, tous peints par eux-mêmes, à la galerie de Florence.

Ce portrait, peint d'une pâte très-légère, ayant été trop nettoyé depuis, est devenu si transparent qu'en beaucoup d'endroits on peut suivre les contours du dessin sur le panneau. Il y a aussi malheureusement des repeints.

Malgré tout cependant, on ne saurait dire, comme l'a fait M. von Rumohr dans son ouvrage sur l'Italie, que ce tableau a été *remis à neuf;* que les cheveux autrefois blonds sont devenus bruns aujourd'hui; que les yeux, qui sont noirs maintenant, aient été bleus. M. von Rumohr, en disant cela, s'est fait l'écho de l'opinion erronée qui veut que le portrait, conservé anciennement dans la maison Altoviti, soit celui de Raphaël lui-même. Du reste, il existe plusieurs copies anciennes du portrait de la galerie de Florence, et ces copies ne permettent pas de doutes sur la couleur primitive, et des yeux et des cheveux. Une de ces copies, attribuée à Timoteo Viti, est à Rome, dans la galerie Borghèse; une autre, au palais Albani à Urbin.

Gravures : par G.-M. Preisler, 1741, petit in-fol. pour le *Museo Fiorentino*, t. 1, pl. 49; — par Jac. Frey, petit in-fol.; — par Antonio Morghen, petit in-fol.; — par S. Coiny, in-8; — par F. Muller, d'après un dessin de Steinla, in-8; — par V. Biondi, 1816, in-8; — par F Forster, 1836, d'après un dessin de Desnoyers, in-fol.; — Puis, dans l'*Almanach de Rome pour les artistes*, par Sickler et Reinhard, 1810, in-8. — Pour feuille de titre, dans l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy, par Coiny, 1824. — Calamatta del.; lith. par Gsell, 1840, in-fol. — Lith. par A. Angelini, 1845, in-fol. — Par P. Coiny, dans

1. Voyez M. Missirini, *Memorie dell'Accademia di S. Luca.* (Roma, 1823, p. 8.) « In antico foglio esistente negli archivi dell'Acc. vengono indicati i ritratti esistenti nell'Acc. di Raffaello, di Bramante, etc. »

l'Appendice à Quatremère de Quincy, par Desnoyers, 2e édit. Paris, 1853. — Ludw. Gruner, pour l'édition allemande de notre ouvrage, pl. V.

Nous donnerons encore ici, à titre de renseignement, l'indication d'un portrait que Raphaël aurait peint d'après lui-même sur un mur, portrait qui, au dire de Luigi Crespi, devrait se trouver au palais Albani à Urbin. Cet artiste écrivait de Bologne à Gio. Bottari, sous la date du 28 juin 1760 :

« J'ai vu dans la maison Albani le portrait de Raphaël peint par lui-même ; en réalité, c'est une œuvre extraordinaire, et c'est le seul portrait du Sanzio qui soit encore à Urbin. »

Puis, Gio. Bottari ayant demandé de plus amples détails à ce sujet, Crespi lui répondit, le 16 juillet de la même année :

« Le portrait de Raphaël, dans la maison Albani, peint sur le mur, est recouvert d'une glace et fermé avec un cadre que l'on peut ouvrir. » (Voy. *Lettere pittoriche*, n° CLXXXIII, p. 429 et n° CLXXXIV.)

Aucun des amateurs qui depuis sont allés à Urbin, n'ont rien pu apprendre à l'égard de ce portrait signalé par Crespi. Pungileoni (p. 251) paraît douter de la véracité de l'indicateur. Toutefois, il ajoute laconiquement que ce portrait a été la proie des étrangers et qu'on ne sait pas ce qu'il est devenu. Le vieux gardien du palais, que nous avons interrogé nous-même, en 1835, ne se souvenait pas qu'il y eût jamais eu au palais Albani un autre portrait de Raphaël que la copie dont nous avons parlé plus haut.

Il semble ressortir de ces faits contradictoires, que Crespi se sera trompé, en prenant le portrait à l'huile qui est sous verre dans le palais Albani pour une peinture faite sur la muraille. Ce portrait est probablement le même aussi qui est cité dans le *Distinto Ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino*, de Michel Dolci.

42. *Les Trois Grâces.*

Sur bois ; de 7" en carré.

Elles sont groupées à la manière antique. Celle du milieu, vue de dos, pose sa main gauche sur l'épaule de celle qui est à gauche, et tourne la tête vers une pomme d'or qu'elle tient de la main droite. Les deux autres Grâces, vues de faces, tiennent également une pomme d'or à la main, tandis qu'elles posent l'autre main sur chaque épaule de leur compagne, placée entre elles. Des chaînes de corail ornent les cheveux des deux figures de droite et de gauche; celle du milieu a de plus un collier de corail. Pour fond, un paysage avec des collines.

Les parties nues de ces figures sont d'un ample et beau dessin; l'exécution est en rapport avec la manière du maître en 1506. Cette date, fixée par analogie, nous conduit à croire que Raphaël fit ce tableau des Trois Grâces pour un de ses amis, à Urbin, sur un dessin qu'il avait fait d'après le groupe antique qui est dans la *libreria* de la cathédrale de Sienne,

dessin qui se trouve aujourd'hui dans la collection de l'Académie de Venise. Ce petit tableau, après avoir fait partie de la galerie Borghèse, fut vendu à un certain M. Reboul. Par l'entremise des frères Woodburn, il fut acheté par Sir Thomas Lawrence, et de la succession de ce dernier il passa dans la galerie de feu lord Dudley. Actuellement, il est chez lord Ward à Londres.

Gravé au pointillé par J.-K. Sherwin, de la grandeur de l'original, in-4. — De même, par F. Forster, à Paris, 1841, in-4.

43. *Portrait de deux moines.*

Bustes sans mains, un peu moins grands que nature; peints à la détrempe sur bois.

Ils sont tous deux représentés de profil, les yeux fixés vers le haut.

Nous avons déjà dit dans la Vie de Raphaël qu'on a tout lieu de croire qu'il peignit ces deux moines au monastère de Vallombrosa, lors de son voyage d'Urbin à Florence, et qu'il les aura sans doute peints à la détrempe, faute d'avoir trouvé au couvent l'huile convenable pour apprêter ses couleurs.

La position des têtes fait présumer que ces portraits ont été faits pour être suspendus de chaque côté d'un tableau de dévotion, afin que les regards des deux personnages se dirigeassent sur l'image du Christ.

Le chef de l'ordre, don Blasio, est un moine d'une santé florissante, déjà avancé en âge, et dont la physionomie annonce un bon, mais insignifiant caractère. De rares cheveux couvrent son crâne. La couleur du tableau, qui a quelque chose de tendre, est dans le système ordinaire de Raphaël, c'est-à-dire brune grise dans les ombres, rougeâtre dans les demi-teintes et blanchâtre dans les parties lumineuses. Le vêtement qui encadre le cou est gris avec une teinte violette. Le fond est d'un ton vigoureux, et sur le bord du portrait on lit cette inscription: BLASIO. GEN. SERVO. TVO. SVCCVRRE.

Don Baltasar, tourné à gauche, est un homme dans la vigueur de l'âge, un peu maigre, et brun de peau. L'expression vive et spirituelle de sa physionomie accuse un homme aux pensées profondes. L'inscription peinte en longueur dans le fond, comme celle de l'autre portrait, est brisée à l'angle et ainsi conçue : D. BALTASAR. MONACO. S. TVO SVCCVRRE.

Ces deux portraits sont d'une vérité extrême et d'un caractère saisissant; le dessin en est sévère, le modelé d'une grande finesse, et l'exécution à hachures de la plus grande intelligence. Déjà l'on reconnaît dans ces portraits le maître de la Dispute du saint Sacrement, car ils ont une analogie frappante avec la manière de faire de cette fresque célèbre.

Ces deux portraits passèrent du monastère Vallombrosa dans la collection de l'Académie de Florence, où, selon Bottari, ils furent attribués au Pérugin. Mais le dessin et le modelé y trahissent un sentiment de la na-

ture, que n'eut jamais le Pérugin, et les oreilles surtout, entre autres détails, sont d'une beauté de formes, qu'il ne sut jamais rendre. C'est pourquoi nous nous rangeons complétement à l'opinion de MM. Wicar et von Rumohr, qui furent les premiers à reconnaître la main de Raphaël dans ces peintures.

44. *Portrait d'une jeune femme.*

Sur bois. Au palais Pitti (n° 229.) Demi-figure assise.

C'est une femme encore jeune, d'un certain embonpoint, vue de trois quarts et tournée vers la droite. Sans être belle, elle a cependant quelque chose d'attrayant par l'expression de sa physionomie et de son regard rempli de bonté. Sa main gauche est posée sur sa taille, dans l'attitude que prennent volontiers les femmes enceintes. Elle appuie son bras droit sur une table et tient une paire de gants dans la main. Un réseau en filet gris, tissé d'or, entoure ses cheveux longs et tombants, d'un blond foncé. Son cou est orné d'une petite chaîne d'or. Son corset de couleur jaune a une bordure noire et les manches qui y sont attachées sont d'une couleur brun-rouge. Le devantier est blanc et le fond de couleur foncée. Tout, dans ce charmant portrait, est exécuté avec la plus grande délicatesse. La tête et les mains sont d'un modelé parfait, la couleur des chairs est fraîche et lumineuse, les ombres sont transparentes; le dessin très-correct est déjà beaucoup plus libre que dans les portraits des Doni.

Ce tableau, peint vers 1507, est d'une bonne conservation, et c'est seulement depuis quelques années qu'il a été retiré du garde-meuble du grand-duc, pour être placé dans la galerie du palais Pitti.

Gravé par G. Vitta, in-8.

45. *Sainte Famille de la maison Canigiani.*

Sur bois ; h., 4' ; l., 3' 3'' 6'''.

La Vierge est assise dans un pré; de la main droite, elle tient l'enfant Jésus assis sur ses genoux et de la main gauche un petit livre. L'enfant divin reçoit du petit saint Jean que sainte Élisabeth, agenouillée en face, tient devant elle, une banderole avec l'inscription : « ECCE AGNUS DEI. » Sainte Elisabeth lève ses regards vers saint Joseph, qui, debout et s'appuyant sur un bâton, donne à cette belle composition une forme complétement pyramidale. Pour fond, un agréable paysage où l'on voit une ville. Dans les nuages du haut, il y avait autrefois, de chaque côté, trois demi-figures de petits anges, qui tempéraient ainsi la sévérité du groupe principal.

L'exécution de ce tableau se rapproche déjà de celle de la Mise au tombeau qui est au palais Borghèse; la tête de la Vierge est même parfaitement analogue de forme avec les têtes des femmes de la Mise au tombeau. Le style des draperies, ainsi que le dessin des pieds et des mains,

indique l'époque de l'exécution de cette Sainte Famille, c'est-à-dire l'année 1506, et cette date était autrefois marquée, dit-on, dans la bordure du vêtement de la Vierge sur sa poitrine.

Ce n'est pas à dire cependant que cette Sainte Famille atteigne la perfection du dessin de la Mise au tombeau ; au contraire, les deux enfants de la Sainte Famille laissent à désirer sous le rapport du dessin, mais il est possible aussi qu'on doive attribuer à la restauration subie par le tableau une partie de ces critiques.

Nous savons par Vasari que Raphaël peignit cette Sainte Famille à Florence pour Domenico Canigiani, et nous voyons par l'*Inventario delle robe della Tribuna dal* 1589 *al* 1634, que les princes de la famille de Médicis le possédèrent ensuite. Voici comment ce tableau y est décrit : — « 1589, fol. 30. Un quadro in tavole d'una nostra Donna con figlio in collo, S. Anna, un S. Giov. e S. Giuseppe, alto Br. 2 1/2, larg. 2 1/8, di mano di Raffo da Urbino. »

Il est catalogué deux fois dans des inventaires postérieurs; dans celui de 1635 et dans celui de 1638, en ces termes : « 1635. Fol. 48. N° 477. Una Madonna a sedere con nostro Sig. a sedere in collo nudo et mostra ragionare con S. Giovanni tenuto in collo da S. Elisabetta et un san Giuseppe ritto appoggiato a un bastone con più angiolini in aria, di mano de Raffo da Urbino. Alto Br 2 1/2 largo Br. 2 1/8 il tutto in circa. »

Le mariage d'Anna Maria, fille de Cosme III, avec Johann Wilhelm, électeur du Palatinat, fit entrer ce tableau, comme présent de fiançailles, dans a galerie de Dusseldorf et de là à la Pinacothèque de Munich.

Il fut malheureusement très-usé par le nettoyage que lui fit subir un Français, restaurateur de tableaux, nommé Colin, qui avait entrepris ce travail sous la direction de l'inspecteur Grégoire, depuis valet de chambre de l'électeur Karl Theodor. Les anges notamment furent tellement gâtés, que plus tard le directeur de la galerie, Krahe, se crut obligé de les faire disparaître entièrement, en les couvrant du ton du ciel.

Gravures : par Giulio Bonasone, avec cinq anges dans les nuages (Bartsch, t. XV, p. 128, n° 65) ; — par René Boivin, du côté opposé, avec des changements dans le paysage et six anges dans le haut (le monogramme du graveur se trouve dans le bas à droite), petit in-fol. ; — par Gius. Calendi, avec les anges, in-fol. ; — par J.-Th. Prestel, au pointillé, petit in-fol.— De même, sans les anges, par Cossé : — par K. Russ, du côté opposé, avec des changements dans le paysage et cinq anges; aquatinta, in-fol. ; — par Carl Hess, 1804, sans les anges, petit in-fol. ; — par Samuel Amsler, 1836, sans les anges, grand in-fol. — Une gravure, laquelle toutefois nous est inconnue, a été décrite dans le Catalogue de Tauriscus Euboeus (comte Lepel), avec cinq anges à gauche (?), et portant cette inscription : *Sacra Christi Familia, in Roma, presso Agapito Franzetti a Torsaguigna.* — Très-faible, par un anonyme, dans l'*Almanach du Bas-Rhin* (allemand), de 1802, in-12. — Les têtes lithographiées séparément, par F. Piloti ; cinq feuilles in-fol.

Dessins pour ce tableau.

a). Une composition dessinée à la plume pour les deux femmes et les enfants se trouve dans la collection Albertine à Vienne.

Gravé : par Bartsch. — Lith. par Fendi.

b). Une autre composition à la plume, pour tout le groupe, se trouve dans la collection Reiset à Paris. — Le saint Joseph tourné à droite, dans ce dessin, est un peu trop grand en comparaison des autres figures.

Un troisième dessin, sur papier bleu, de la collection Gelosi, actuellement à Oxford, n'est pas authentique. Il en est de même d'un quatrième dessin, qui se trouvait dans la maison Cavaceppi à Pérouse. Ce dernier dessin est très-soigneusement terminé à l'aquarelle et rehaussé de blanc. Il est cité dans l'*Antologia pittorica* (p. 69) et dans le *Guida al forestiere per la città di Perugia*, 1784 (p. 258). Pungileoni dit que ce dessin est un calque; que l'auditeur Filippo Cavaceppi le donna plus tard à l'archevêque Berioli à Urbin, et que celui-ci le donna, en 1818, à la princesse Charlotte de Galles.

Anciennes copies.

Il existe plusieurs anciennes copies de ce tableau. La plus remarquable est celle du marchese Carlo Rinuccini à Florence. Ce fut par l'entremise du peintre Ignatius Hugford, que le marquis Rinuccini acquit cette copie en 1767, de la famille Antinori de San Gaetano, pour la somme de 16,000 scudi, dit-on. C.-F. von Rumohr dit que le tableau du marquis Rinuccini est une copie dans la manière néerlandaise et que cette copie est bien au-dessous de l'original conservé à Munich. De plus, selon M. von Rumohr, ce tableau aurait beaucoup souffert et serait tout barbouillé de retouches. Il ne croit pas, bien entendu, à l'authenticité de l'inscription : A. D. DXVI. DIE XXVII. MEN. MAR., qui s'y trouve, et qui a été certainement ajoutée par un faussaire dans un but de tromperie.

Une autre ancienne copie se trouve encore dans la sacristie de l'église San Frediano à Florence.

Une troisième copie, peinte par Sassoferrato, était dans la galerie Lucien Bonaparte. (Voy. *Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures, etc. de la galerie de Lucien Bonaparte*, n° 23).

Nous avons rencontré chez le sculpteur Bystroem, à Stockholm, une quatrième copie, avec des changements dans le paysage.

Une petite copie ancienne, à l'aquarelle sur papier, que nous avons vue au garde-meuble du grand-duc à Florence, fut probablement faite au moment où l'original allait être envoyé en cadeau de noces à l'électeur Jean Guillaume.

Enfin nous citerons encore un semblable dessin, colorié à l'eau, qui était, dit-on, autrefois dans la collection de l'empereur Rodolphe II à Prague et qui s'est trouvé dans la succession du comte Franz von Sternberg

Manderscheid. H. 11"; l. 8" 7"'. Voy. le *Stuttgarter Kunstblatt*, du 22 mars 1832.

46. *Sainte Famille avec l'enfant Jésus assis sur un agneau.*

Sur bois ; h. 14" ; l. 9", mesure espagnole ; au musée de Madrid.

La Vierge, à demi agenouillée, tient devant elle l'enfant Jésus assis sur un agneau ; à gauche, saint Joseph, appuyé sur son bâton, contemple cette gracieuse scène. Dans le beau paysage du fond est représentée, en très-petites figures, la fuite en Égypte. Sur la bordure du vêtement de la Vierge, près de la poitrine, on lit cette inscription en petites lettres d'or : RAPHL. VRBINAS. MDV.. Un des points qui suivent le millésime MDV était certainement un chiffre, aujourd'hui effacé, ce qui fait qu'on peut y voir la date 1506, ou 1507. L'exécution se rapporte aussi à ces deux dates, et notamment le paysage est tout à fait semblable à celui de la Mise au tombeau de 1507.

Du reste, ce précieux tableau est aussi remarquable par la finesse du dessin que par la suavité du coloris. L'enfant Jésus rappelle les plus belles créations de Léonard de Vinci.

Autrefois, ce tableau était comme enfoui dans l'oratoire de l'Escurial ; on le regardait comme une peinture sans valeur ; mais, un jour, l'infant don Sébastien, grand ami des arts, en le voyant pour la première fois, fut frappé de sa beauté et voulut l'examiner de près ; ce ne fut pas sans étonnement qu'il découvrit l'inscription portant le nom de Raphaël. C'est depuis lors qu'on plaça ce tableau au musée de Madrid[1].

Une légère esquisse, à la plume, de cette Sainte Famille se trouvait dans la collection Crozat ; elle passa ensuite dans celle de Mariette. On ne sait pas ce qu'elle est devenue.

Copies anciennes d'après le tableau.

a). Une belle copie fut achetée de la maison Gerini à Florence par le chanteur Niccolò Tacchinardi. H. 1 palm. 6", l. 1 p. 2".

Gravé : par Carlo Gregorii, n° 8, petit fol., pour la *Raccolta di 80 stampe della galleria Gerini* (Firenze, 1786) ; — par A. Morghen sculp. et ex. R. Morghen dir., pet. in-fol. ;— par Ang. Emilio Lapi, pet. in-fol. ; — par J. Lenfant sculp. et ex., in-4.

b). Chez le comte Castelbarco à Milan. Cette copie, d'un fini précieux, a été achetée d'une famille romaine en 1840, pour 12,000 scudi.

c). Dans la galerie du marchese Malaspina da Sannazaro, à Pavie.

Gravé par Giovita Caravaglia, Milano, 1817, grand in-fol.

d). Dans le palais Corsini, à Rome.

e). Chez M. Migneron, à Paris.

1. N° 798 du catalogue (1850) : « ... Peint en 1507. Les figures sont très-terminées. » (*Note de l'éditeur.*)

f). Dans la galerie de Cassel [1]. Dans cette copie se trouve ajouté un petit saint Jean couché près d'un lapin. H. 11"; l. 8". Un tableau offrant la même composition, tableau qui pourrait bien être celui de la galerie de Cassel, était autrefois chez le duc Albert de Bavière.

Gravé : par Raph. Sadeler jeune. Monach., 1613, en contre-partie, le petit saint Jean à droite, petit in-4 ; — par un anonyme, le petit saint Jean à gauche. Chez Langlois, à Paris. En contre-partie. Avec l'inscription : *Quid sibi vult Pastor*, etc., et : *Principis ac Du. Alberti Boiorum Ducis*, petit in-4.

Il existe aussi une gravure seulement d'après la Vierge avec l'enfant Jésus, sans le saint Joseph, par Rolla, *nello studio di C. Dellarocca*, pet. in-fol.

47. *Sainte Catherine d'Alexandrie.*

Sur bois; h. 27"; l. 21". Presque de grandeur naturelle.

La sainte est vue jusqu'aux genoux et tournée à gauche. Elle pose la main droite sur sa poitrine et le bras gauche sur la roue, instrument de son martyre. Elle lève la tête, avec l'expression du plus saint enthousiasme, vers un rayon lumineux venant du ciel, à gauche; la physionomie de la sainte, quoique très-animée, respire la paix divine. Dans le fond, on voit un fleuve bordé d'arbres et de maisons. L'exécution du tableau est spirituelle, legère, fine, et si peu empâtée qu'on peut voir sous la couleur les contours et les hachures dessinés à la plume sur le panneau préparé à la craie.

C'est, il est vrai, à cette exécution légère et spirituelle que l'on peut reprocher la faiblesse de certaines parties de la peinture moins étudiées et moins terminées que ne le sont d'ordinaire les ouvrages de Raphaël.

Ce ravissant tableau est, en général, parfaitement conservé. On n'y remarque quelques retouches que dans les ombres du front et à la naissance des cheveux.

M. Day de Londres fit l'acquisition de ce tableau, qu'on admirait dans la galerie Aldobrandini à Rome, et il le revendit pour 2,000 livres st. à lord Northwick. — La National Gallery l'acheta depuis, de M. William Beckford de Bath.

Gravures : par A. Boucher Desnoyers, 1824, in-fol. ; — par Leroux sculp., 1845, in-8.

Différentes esquisses à la plume, entières ou partielles, faites pour ce tableau, se trouvent également en Angleterre. La partie faciale de la tête seulement, dans la collection de l'université d'Oxford. Fac-simile dans la *Lawrence Gallery*, n. 15.

Toute la figure, dans la collection du duc de Devonshire à Chatsworth.

1. Il est donné comme original dans le catalogue du musée de Cassel, n° 29. (*Note de l'éditeur.*)

Le carton original, de la grandeur du tableau, est conservé dans la galerie des dessins du Louvre.

Le prince Trubetzkoy, à Saint-Pétersbourg, possède une ancienne copie de ce tableau.

48. *Le Christ mis au tombeau*, 1507.

Sur bois ; environ 6 pieds carrés.

Deux jeunes gens portent dans un drap le corps du Christ au tombeau. Le plus âgé des deux, qui a une courte barbe, est placé du côté gauche, et se dispose à monter à reculons les degrés qui conduisent à la grotte sépulcrale. L'autre, plus jeune, vu de profil, soutient les jambes du Christ. Marie Madeleine, qui s'est approchée pour voir une dernière fois les traits chéris du Dieu fait homme, saisit sa main gauche. Joseph d'Arimathie est derrière elle, et saint Jean, rempli de douleur, se penche sur lui. — A droite, un peu au fond, on voit la Vierge évanouie dans les bras de trois femmes ; une d'elles, la première en avant, est accroupie à terre. On aperçoit dans le paysage montagneux le calvaire, avec les trois croix, à droite. Les figures sont un peu moins grandes que nature, et sur la marche à gauche, on lit : RAPHAEL VRBINAS. PINXIT. MDVII.

Raphaël peignit ce tableau, sur la commande d'Atalante Baglioni, pour l'église des Franciscains à Pérouse. Ce fut à Florence qu'il en fit le carton, ainsi que nous l'apprend Vasari, et il le fit avec tout le soin possible, après des études consciencieuses. Ensuite, après avoir vu le célèbre carton des Baigneurs de la Bataille des Pisans, de Michel-Ange, et s'étant lié d'amitié avec fra Bartolomeo, il retourna à Pérouse, où il exécuta le tableau avec une telle supériorité, que ce tableau sera un objet d'étude et d'admiration pour les artistes de tous les temps.

Vasari dit, en parlant du Christ mis au tombeau : « En vérité, celui qui contemple le soin, l'amour, l'art et la grâce de ce divin ouvrage a tout lieu de s'étonner, tant à cause de l'expression des figures et de la beauté des draperies, qu'en raison de l'excellence de toutes les parties d'une œuvre qui excite l'admiration au plus haut degré. »

Winckelmann, dans ses Notes sur ce qu'il y a de plus important à voir à Rome, notes qu'il communiqua à MM. Usteri et de Mecheln, en 1766, s'exprime ainsi à l'égard de ce tableau : « Galerie Borghèse. Un des meilleurs tableaux, à Rome, est le Christ mis au tombeau, par Raphaël, et je le considère comme un de ses plus parfaits ouvrages. »

On pourrait encore citer les jugements de beaucoup d'autres connaisseurs éminents, mais nous nous contenterons de signaler brièvement ce qui distingue cette peinture des précédentes de Raphaël. C'est par des études sévères et plus approfondies, c'est par la force de l'expression et par la beauté des formes, que Raphaël, pour la première fois, dans ce ta-

bleau se montre supérieur aux artistes ses contemporains, et comme ne devant plus être égalé par ses successeurs.

Les contours cependant ont encore quelque chose de sec et de dur, parce qu'il n'avait pas encore assez attentivement examiné l'effet des lignes fuyantes et des reflets de la lumière. Parfois, dans la couleur des draperies, il a peut-être abusé des glacis, et les ornements d'or des vêtements rappellent trop la manière du Pérugin. Mais ces légères imperfections disparaissent devant la force et la vérité des mouvements et de l'expression, qui concourent à l'ensemble dramatique de la composition.

Toutefois, les critiques n'ont pas fait défaut pour chercher à diminuer le mérite de Raphaël dans cette œuvre capitale. Heinecken [1] et W. Young Ottley [2] prétendent que la composition est prise d'une gravure du Mantegna. Nous avons nous-même reconnu que Raphaël avait pu s'inspirer de cette estampe, mais nous avons démontré aussi qu'il avait non-seulement ennobli les figures, mais encore enrichi la composition, et rendu les lignes plus belles. Comparons seulement, à ce point de vue, le magnifique groupe de la Vierge évanouie, avec le groupe des femmes, dans la gravure. On verra, d'une manière décisive, combien le génie de Raphaël a transformé la création de Mantègne et combien il y a répandu de goût et de beauté dans les formes, de noblesse et de charme dans les expressions des figures.

D'autres critiques veulent trouver dans le Christ du tableau une imitation du Christ de Michel-Ange, dans son groupe en marbre de la Pietà, à Saint-Pierre de Rome. On ne saurait nier, en effet, qu'il n'y ait quelques analogies dans les formes de ces deux figures, mais il faut attribuer cette ressemblance à une imitation commune des anciens types consacrés pour représenter le Sauveur. Et, de plus, ne faut-il pas remarquer que Michel-Ange avait fait son groupe à Rome et que Raphaël ne pouvait pas encore l'avoir vu?

Il nous reste à combattre une très-étrange supposition de M. von Rumohr [3], qui a osé dire que la plus grande partie de ce tableau peut être attribuée à Ridolfo del Ghirlandajo. Voici son principal argument à l'appui de cette assertion : « Malgré toute l'attention avec laquelle j'ai regardé ce tableau, dit-il, et malgré toute mon admiration pour l'ensemble de l'ouvrage, il m'a pourtant laissé froid : je ne reconnais pas Raphaël dans le coloris qui a je ne sais quoi de lisse, ni dans les contours qui accusent un timide tâtonnement; cette façon de peindre rappellerait plutôt celle de son ami Ridolfo, qui y a persisté jusqu'à l'âge le plus avancé de sa vie. »

On peut répondre aux objections de M. von Rumohr que, si dans ce

1. *Nachrichten von Kunstlern und Kunstsachen.* Leipzig, 1769, vol II, p. 402.
2. *School of design.* London, p. 43.
3. *Italienische Forschungen*, t. III, p. 69-71.

tableau le pinceau de Raphaël n'est pas aussi facile que dans d'autres ouvrages plus rapidement exécutés, cette différence d'exécution s'explique par le soin extrême qu'il mit à suivre scrupuleusement les indications d'un carton très-étudié et très-travaillé. Il ne faut pas, non plus, confondre ce carton avec une esquisse à la plume, couverte de carreaux, qui est dans la collection de Florence, esquisse que M. von Rumohr, sans doute par une infidélité de mémoire, nomme « un timide et exact modèle. » Mais comment peut-on vouloir reconnaître dans ce tableau la manière de faire de Ridolfo, qui n'est jamais arrivé à cette finesse de dessin, à cette exactitude de modelé, à cette transparence de couleur? En un mot, comment peut-on voir un imitateur dans un ouvrage où le maître sublime a empreint le cachet de son génie? Enfin, est-il permis de croire que Raphaël, après avoir consacré tant d'efforts et de soins à son œuvre, après avoir fait pour cette composition tant d'études qui subsistent encore et qui montrent assez qu'il y mit tout ce dont il était capable, afin d'atteindre à la perfection de l'art, à l'égale gloire de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci, est-il croyable qu'il eût tout à coup abandonné la partie principale, c'est-à-dire l'exécution, à un artiste qui lui était si inférieur?

La singulière assertion de M. von Rumohr nous semble suffisamment combattue par ces seules considérations tirées du mérite même de l'œuvre, mais elle se trouve encore, d'une manière plus éclatante, mise à néant par cette circonstance que Raphaël (Vasari donne à cet égard les renseignements les plus positifs) exécuta ce tableau en entier à Pérouse; de plus, il est constant que Ridolfo, comme le rapporte aussi le même écrivain, ne voulut jamais quitter Florence, malgré toutes les invitations de Raphaël.

Puis, si nous recherchons l'origine de la bizarre opinion du spirituel écrivain, nous la trouvons dans sa prédilection pour l'habileté de la main-d'œuvre et le brillant de la touche. C'est par cette raison qu'il n'a pas hésité à reconnaître la main de Raphaël dans les figures allégoriques du gradin de ce même tableau, qui fut rapidement fait, et, il en faut convenir, de main de maître, bien que d'ordinaire ces parties secondaires de la décoration d'un autel fussent abandonnées à des élèves. Mais ici Raphaël a tout dessiné, tout achevé lui-même.

Ce tableau d'autel resta pendant un siècle à la place dont il faisait l'ornement, mais, en 1607, les moines le vendirent au pape Paul V, et c'est ce pape qui le fit transporter à Rome, au palais Borghèse.

Il fut remplacé sur l'autel de l'église des Franciscains par une excellente copie du cavaliere d'Arpino. Les habitants de Pérouse néanmoins furent très-irrités à l'égard des moines, qui avaient outre-passé leur droit en vendant un tableau donné à leur église, et ils firent à ce sujet des représentations au pape, mais qui restèrent sans résultat.

Quoique ce tableau ait souffert en quelques endroits, il est cependant en bon état et il conserve même une admirable limpidité de ton.

Esquisses pour le tableau.

1° Esquisse, à la plume, du groupe des femmes.

Le feu roi de Hollande avait acquis ce dessin, de la succession de Lawrence; à la vente de la galerie du roi, il fut acheté par M. Leembrugge à Amsterdam.

Gravé par Bonasone ou par un autre élève do Marc-Antoine. Bartsch XV, p. 123, n° 50.

2° Le même groupe de femmes, en squelettes. Mêmes collections.

3° Le Christ mort, avec un homme qui le tient par-dessous les jambes. Légère esquisse à la plume. Dans la succession du sculpteur Banks.

4° Esquisse à la plume de tout le tableau, mais différant en quelques parties. Dans la collection de Florence. — Gravée par S. Mulinari, 1766.

5° Le groupe des femmes, mi-figures. Première esquisse, avec des variantes, pour le groupe du tableau. Dessin à la plume, de la collection du grand-duc de Weimar.

6° Une étude pour le tableau, avec une esquisse pour *la Jardinière*, dessinée sur le revers de la feuille, se trouvait dans le cabinet Crozat.

Les dessins suivants, offrant des compositions toutes différentes pour le même tableau, sont évidemment les premières esquisses.

a). Composition un peu différente, de neuf figures. Madeleine baise les mains du Sauveur. Esquisse à la plume, de la collection de La Haye, achetée par M. Chambers Hall, à Londres.

b). Trois figures pour la même composition, à la collection d'Oxford.

c). Une légère esquisse de cinq figures pour la même composition se trouvait dans la collection de J. Barnard. Publiée dans l'ouvrage de C. Rogers.

d). Autre esquisse, avec la Vierge à genoux, autrefois dans le cabinet de Samuel Rogers, à présent dans celui de M. T. Birchall, à Londres. — Gravée par Caylus.

e). Composition avec cinq figures. Connue aussi sous le nom de la *Mort d'Adonis*. A la collection d'Oxford. — Gravée par Caylus.

Gravures d'après le tableau : — par Peter Scalberg, 1637, grand in-fol., en contre-partie; — par J. Collin sculp. Romæ. Eau-forte, in-fol., en largeur; — par Carolus Joseph Ratti del., Joseph Piroli inc. On trouve des épreuves avec ces mots : *Carlo Giuseppe Perini incise*. En contre-partie. H. 21"; l. 19" 5"'; — par Tofanelli del., Joan. Volpato sculp. H. 17" 4"'; l. 14" 11"'; — par Samuel Amsler, 1832, avec le gradin représentant les trois Vertus théologales, grand in-fol.; — gravé sur acier, par A. Scheich, petit in-4; — par Masquelier, sculp. 1818, in-4. — Les dix têtes du tableau, lithographie de la grandeur de l'original, par T. Madiona. 1829-30. — Les contours des têtes, par Piloty. Munich.

Copies anciennes du tableau.

1° Une très-belle copie ancienne a été acquise par feu le ministre Guillaume de Humboldt. Elle était attribuée à Giovanni Francesco Penni;

2° Une autre copie ancienne passa de la succession du peintre Antonio Comerio, de Milan, au cavaliere Crivelli; elle porte cette inscription en lettres d'or : I. F. PENNI. MDXVIII. L'ancien possesseur l'avait achetée des frères Serego, qui affirmaient que ce tableau sortait de la maison comtale des Canossa de Vérone;

3° Dans l'église S. Pietro Maggiore à Pérouse, une bonne copie, par Sassoferrato, un peu plus petite que l'original;

4° Il y a dans la sacristie de l'église S. Agostino à Pérouse une ancienne copie, surmontée d'un tableau carré, représentant Dieu le Père;

5° Au musée de Caen, en Normandie, on voit une copie peinte dans le style du dix septième siècle. Elle a un peu poussé au noir.

Tympan du tableau.

Selon un usage dont on rencontre de fréquents exemples dans les peintures d'autels de l'Ombrie et de la Marche d'Ancône, on ajoutait au-dessus du tableau principal un petit tableau carré, que l'on nommait *timpano* (tympan). Raphaël se conforma donc à cet usage, car il peignit sur un petit panneau carré le Père Éternel, à mi-corps, figure rapidement, mais très-spirituellement traitée. Nous ne saurions admettre l'opinion de Resta, qui croit que cette peinture a été exécutée par Gaudenzio Ferrari, d'après une esquisse du maître.

Aujourd'hui, le tableau carré, placé dans un cadre demi-circulaire, est entouré de onze petits anges, qui passent pour avoir été ajoutés par Stefano Amadei, qui florissait à Pérouse vers 1630. Cette peinture se trouve placée aujourd'hui sur un tableau d'autel, représentant une Nativité, peint par Orazio Alfani, dans la même église S. Francesco.

Le gradin du tableau.

H. 1 palm. 6"; l. 8 p. 6".

Le gradin est composé de trois compartiments offrant chacun la demi-figure d'une Vertu théologale dans un médaillon; à côté de chaque médaillon se trouve toujours placé, dans une niche, un ange en guise de génie, se rapportant au sujet principal. Ces figures sont peintes en grisaille, sur fond vert.

Le gradin, enlevé par les Français en 1798, alla figurer au musée Napoléon. Après les traités de 1815, il revint en Italie et fut placé dans la galerie du Vatican.

A la place que cette peinture occupait autrefois sur l'autel de l'église des Franciscains, à Pérouse, on voit actuellement une copie.

GRAVURES du gradin. — Henry, Paris, 1806, au pointillé. — A.-B. Desnoyers, 1811, trois pl. in-fol., en largeur. — A l'eau-forte, par Châtaignier, terminé par Niquet, Coiny et Dambron, pour le *Musée Napoléon*. — Lith. par Strixner, Schöninger et Freymann. — Landon, nº 67. — Les trois Vertus, sur une seule feuille, lith. par Koch, 1852, in-fol. en large.

La Foi. Cette figure tient le calice avec l'hostie, de la main droite. A chacun de ses côtés est posé un ange, vêtu, tenant une tablette.

La Charité. Figure assise, avec trois enfants sur les genoux et deux autres qui se serrent contre elle. Les figures des côtés représentent des enfants presque nus, dont l'un tient une cassolette allumée et l'autre répand des pièces de monnaie, symbole de l'ardeur et de l'abondance de la charité chrétienne.

Le médaillon de la Charité a été gravé à part, par G. Morace. Rome, petit in-fol. — Puis dans l'ouvrage de W. Young Ottley (*The italian School of design*, London, 1823), et au pointillé par J.-C. Allmer, petit in-4.

La première esquisse, pour la figure seule de cette Charité avec trois enfants, se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

L'Espérance. Mi-figure, tournée à droite, les regards levés vers le ciel et les mains jointes. Les deux anges, qui sont à ses côtés, ont les mains croisées.

La figure allégorique seule a été gravée par Raffaele Persichini, dans un médaillon, 12" de diamètre.

49. *Madone à l'Œillet.*

Petit tableau. Figure jusqu'aux genoux.

La Vierge présente un œillet à l'enfant Jésus qu'elle tient sur ses genoux, et qui d'un mouvement vif s'empare de la fleur avec joie. Pour fond, une chambre, dont la fenêtre ouverte laisse apercevoir un paysage lointain.

Il existe plusieurs anciennes copies de ce charmant tableau, mais jusqu'à ce jour nous n'avons pu en découvrir l'original. D'après une communication qui nous a été faite verbalement, il serait dans la possession du comte Francesco Spada, à Lucques. On dit que, derrière le panneau, se trouve cette inscription :

Per la N. Donna SS. ricevuto 80 *scudi.*

RAPHAELLO.

Cette indication nous paraît très-douteuse. Les copies que nous connaissons sont toutes de petite dimension et s'accordent en ceci, que le caractère de la tête de la Vierge, aussi bien que le jet des plis, se rapporte à la dernière manière florentine de Raphaël, c'est-à-dire aux années 1506, 1507 et 1508. Nous mentionnerons seulement les meilleures que nous ayons vues.

a). Dans la collection du cavaliere V. Camuccini, à Rome. La Vierge est assise à gauche et tournée vers la droite. L'exécution de cette copie est

délicate, mais la couleur froide. C'est certainement un ouvrage de l'école du maître. Des retouches à l'huile, faites dans cette peinture, lui ont donné un aspect très-désagréable, en y laissant des taches.

Ce tableau a été gravé par Gio. Farrugia Mallee, 1829, in-fol.

b). Dans la galerie du baron de Speck-Sternburg, à Lützschena, près Leipzig. Cette copie s'accorde parfaitement avec la première, autant par la couleur que par la dimension. Elle provient de la collection Setta, à Pise, et de la collection Fries, à Vienne.

c). Dans la galerie du comte Paolo Tosi, à Brescia. Cet ouvrage est délicatement achevé, mais froid de ton. Même grandeur.

d). Dans la galerie Torlonia, à Rome.

e). Au palais Albani, à Rome.

f). Dans la maison Bourbon Sorbello, à Pérouse.

g). Dans la sacristie du Tesoro di Santa Casa di Loreto. Cette copie est très-dure de contours.

h). Dans la maison Giovannini, à Urbin.

i). Dans la collection du professeur Froehlich, à Wurzbourg. C'est un tableau délicatement traité et d'une bonne harmonie.

k). Nous avons vu, en 1844, dans la collection Duval, à Genève, une bonne copie, plus chaude de ton que les autres, mais qui n'est pas très-finie de dessin.

l). Dans la collection du sculpteur Bystroem, à Stockholm.

m). Une autre copie, avec des figures de grandeur presque naturelle, se trouve dans la possession de M. Haeglin, à Bâle. C'est une belle imitation par Sassoferrato, sur toile.

Gravures : — Joh. Boulanger (ou N. Boulanger, car c'est ainsi qu'il a, ce nous semble, toujours signé). Cette gravure, où la Vierge est tournée à gauche, a été probablement exécutée d'après le tableau qui était autrefois à Lucerne. Elle porte cette inscription : *Flores mei fructus*; H. 16" 6'"; l. 11" 3'". — Copie de celle-ci; par J. Wolff d'Augsbourg. — E. Heinzelmann exc. Aug. Vind. La Vierge est tournée à droite; on a représenté, dans le fond, une église abbatiale allemande, avec l'inscription que nous avons rapportée ci-dessus. — De Poilly. La Vierge tournée à droite, avec la même inscription, grand in-fol. — J. Couvay, pour Mariette, dans un médaillon, grand-in-4. — Alviso Povelato, Venise, 1780, petit in-fol. — En couleurs, par Ridé, d'après un tableau chez M. Duflos de Maisoncelle. — Duthé sculp., in-fol. — Lehman et Chevron sculp., 1852, in-fol. — Le buste de la Vierge seulement, tourné à gauche; gravé à l'aquatinte par un anonyme, in-8.

n). Il existe encore une composition analogue, où la Vierge, tournée à droite, tient quelques fleurs dans la main gauche. Mais l'enfant Jésus, qui est également assis sur les genoux de sa mère, a les jambes croisées et, au lieu de vouloir prendre l'œillet, comme dans les tableaux mentionnés ci-dessus, il présente une rose à sa mère. Pour fond, une chambre, sans la vue du paysage.

Gravé : par Joh. Morin, in-fol. — Landon, n° 426.

o). Un petit tableau de la galerie Pembroke, à Wilton-House, nous offre la même composition que la Madone à la Rose, avec cette variante que la Vierge tient un œillet au lieu de quelques fleurs. La bordure du vêtement de la Vierge, sur la poitrine, a cette inscription : RAPHAELLO VRBINAS. MDVIII.

Ce tableau, qui est tout repeint, ne trahit aucunement la main de Raphaël. Le peintre s'est seulement servi du motif de la Vierge à l'Œillet.

50. *La Vierge avec l'enfant Jésus endormi.*

Figures entières, aux deux tiers de grandeur naturelle.

La Vierge, accroupie, tournée à gauche, soulève un voile qui couvre Jésus endormi, et contemple l'enfant avec amour. Le petit saint Jean, agenouillé auprès d'elle, regarde le spectateur avec une joie enfantine et lui montre du geste son divin compagnon. Pour fond, un paysage avec un monastère à droite, une ville à gauche, et quelques figurines dans la campagne [1].

Voilà le motif de toute une série de tableaux, tous faits d'après un même original de Raphaël, sans que l'on puisse dire où cet original se trouve aujourd'hui.

Le carton du maître, toutefois, est conservé à l'Académie de Florence.

Ce carton même prouve que les copies dont nous parlons ne sont pas faites d'après lui, car toutes ont pour fond un paysage exactement pareil, dans le goût de Raphaël, tandis que le carton n'en a pas.

Le caractère des têtes et des draperies, dans ces différentes copies, indique la dernière époque florentine de Raphaël.

Les copies qui nous sont connues et que nous allons décrire sont, ainsi que dans le carton, toutes aux deux tiers de grandeur naturelle.

a). Dans la galerie du prince Eszterhazy, tableau rond. C'est un bon tableau de l'école de Raphaël, mais qui a fortement poussé au noir.

Gravé par M. R. Frey, in-4.

b). Dans la collection de l'ex-ambassadeur de Russie, à Vienne, le comte Bailli de Tatitscheff. Copie excellente, de l'école de Raphaël. Elle a un peu souffert et elle est entièrement recouverte d'une couche brune. Chaque côté du tableau a été un peu rogné, ce qui fait qu'il n'est pas tout à fait carré. Il est venu d'Espagne, dit-on.

c). Chez M. Brocca, à Milan. C'est une bonne copie, que M. von Rumohr (*Drei Reisen nach Italien*) croit exécutée par un peintre lombard. En effet, ce tableau, gras de pâte, un peu doucereux d'expression, présente un dessin peu arrêté et un ton presque rouge brun dans les ombres, ce

1. Raphaël peignit plus tard un petit tableau d'une semblable composition, dans lequel le petit saint Jean est en prière, les mains jointes. Ce tableau, connu sous le nom de la Vierge au Diadème, est au musée du Louvre. Voir t. I[er], p. 100.

qui caractérise surtout les imitateurs du Corrége. Ce tableau, qui était rond autrefois, forme maintenant un carré de 4' 6". — Le propriétaire actuel l'acquit, à Barcelonne, en 1822.

GRAVÉ : dans un rond, sans les auréoles des têtes, par Ant. Banzo, avec celle légende : *Ego dormio sed cor meum vigilet*, in-4 ; — par P. Bettelini, dans un rond, grand in-4. — Une autre gravure, commencée par Gius. Longhi, a été terminée par Toschi en carré, grand in-4. — Dans la traduction italienne de l'ouvrage de Quatremère de Quincy, par Longhena, p. 623.

d.) Une copie, qui était autrefois dans la galerie Lucien Bonaparte, sous le n° 133, se trouvait depuis 1847 dans la galerie du feu roi de Hollande, et ne fut point vendue en 1850. Sur bois, dans un rond de trois pieds de diamètre.

GRAVÉ : par Gio. Folo, avec cette légende : *Il sonno di Gesù*, in-4 ; — par Achille Martinet, 1853, sous ce titre : *Le Sommeil de Jésus*, grand in-fol.

e.) A la galerie de lord Grosvenor, à Londres. C'est une belle copie, très-fraîche de ton.

f.) Dans la galerie du duc de Marlborough, à Blenheim. Les couleurs de cette copie ont fortement poussé au noir.

g.) A la galerie de Munich. Dans un rond de 4' 3" de diamètre. Faible tableau. N° 14 du catalogue de 1825.

Lithographie par Nep. Strixner, 1819, grand in-4.

h.) Dans le cabinet du peintre sur porcelaine, Constantin, de Genève, à Sèvres, près Paris. Tableau ébauché, de forme carrée. Les draperies en sont plus terminées que les chairs. Il vient de Florence, et le possesseur croit avoir découvert l'original. Nous ne l'avons point vu. Le baron Desnoyers a fait un dessin d'après cette copie.

i.) Dans l'Academia de Nobles Artes, à Séville. C'est une bonne copie, claire, de son tableau rond. Figures de même grandeur que le carton.

GRAVÉ : par E. Wagner, in-fol., d'après un tableau qu'on dit être à Anvers. — La tête de l'enfant Jésus a été lithographiée par Gigoux, à Paris, avec cet intitulé : *Étude de chérubin, d'après un dessin inédit de Raphaël*. Mi-grandeur naturelle. In-fol.

51. *Madone de lord Cowper*, 1508.

Provenant de la maison Niccolini, à Florence. Figure jusqu'aux genoux et de grandeur naturelle.

La Vierge est assise, tournée à gauche, presque vue de profil, tenant de la main droite l'enfant Jésus assis sur un coussin blanc qu'elle a sur les genoux. Elle le contemple avec ce charme candide particulier à Raphaël, et pose sa main gauche sur sa poitrine. L'enfant, dont le corps est tourné du côté de sa mère, saisit le bord de la robe de celle-ci auprès du cou et regarde le spectateur en souriant. L'expression de la figure de l'enfant Jésus ne manque pas d'afféterie et rappelle d'autres compositions analogues de la même époque, que nous avons déjà citées. Pour fond, un

ciel bleu. Au bord du vêtement de la Vierge, sur l'épaule, on lit cette signature en lettres d'or : MDVIII. R. V.

Ce tableau, traité avec le génie du maître, est surtout d'un modelé parfait; sa conservation ne laisse rien à désirer, à l'exception de la main gauche qui a été un peu trop nettoyée.

Le comte Cowper, ambassadeur d'Angleterre à la cour de Toscane, l'acheta de la maison Niccolini, à Florence [1], et le plaça dans la galerie de sa résidence de Panshanger, près Hertford [2].

Gravures : Ant. Perfetti, 1831, avec une dédicace à la signora Caterina Naldini Canigiani, petit in-fol. — Dans notre *Voyage en Angleterre et en Belgique* (en allemand), par Nic. Hoff., in-8. — Georg. T. Doo, sculp., 1835, avec cet intitulé : « *Messiah* », petit in fol. — J. Bein sculp., 1835, in-fol. — Ludwig Gruner en a fait un beau dessin qu'il se propose de graver.

Une copie de ce tableau se trouve dans la possession de l'honorable M. Little, fils de lord Ramsworth.

Une autre copie fut peinte par Mrs Cosway, à l'époque où le lord acquit l'original à Florence. Nous l'avons vue chez elle, à Lodi, en 1835.

52. *Madone de la Maison Colonna.*

Sur bois ; h. 29" 6''' ; l. 21" 6'''. Figure jusqu'aux genoux.

La Vierge, les regards fixés sur l'enfant Jésus, le soutient avec la main droite. Celui-ci, pour s'élever vers elle, s'appuie de la main gauche sur le bras droit de sa mère et lui saisit de l'autre main le bord de sa robe, sur la poitrine. La Vierge tient un petit livre de la main gauche. Un coin de paysage dans le fond.

C'est un tableau inachevé; les cheveux et le voile sont à peine indiqués en couleur. Les ombres manquent aux étoffes blanches et les glacis aux chairs; quelques parties du panneau dans le fond, près de la main de la Vierge, ne sont pas même couvertes. Les ombres de la robe rouge auraient besoin d'être reprises et renforcées. On peut donc supposer que les ornements d'or des vêtements, qui sont ordinairement les derniers travaux que le peintre fait dans un tableau, ont été ajoutés depuis par une autre main, afin de donner l'apparence d'une peinture terminée à un ouvrage à peine ébauché. Néanmoins cette ébauche produit un effet magique; elle nous montre comment le grand maître imprimait tout d'abord la vie et l'esprit à son œuvre; on voit qu'aux premières touches de son pinceau sa conception apparaissait avec tout son éclat.

Si nous avons dû blâmer l'espèce d'afféterie qui caractérise l'expression de la tête de l'enfant Jésus dans le tableau de lord Cowper, nous sommes

1. Il est déjà mentionné, dans les *Bellezze di Firenze*, par Cinelli (Florence, 1677, p. 409), comme se trouvant dans la maison Niccolini.

2. Voir t. I, p. 98.

forcés de critiquer, pour le même motif, la tête de la Vierge dans ce tableau.

Déjà, dans notre Histoire de Raphaël, nous avons eu l'occasion de relever l'erreur de M. de Rumohr, qui regarde la Madone de la maison Colonna comme étant le tableau dans lequel Ridolfo Ghirlandajo acheva le manteau de la Vierge, après que Raphaël fut parti de Florence. Ici nous combattrons incidemment une autre opinion erronée de M. de Rumohr, qui dit, dans la préface du tome III de son ouvrage, que Vasari désigne seulement sous le nom de *Madone* tout tableau représentant la Vierge et l'enfant Jésus « sans aucune autre figure. » Le savant écrivain semble avoir oublié beaucoup de tableaux auxquels Vasari donne le nom de *Madones* et qui ont quelquefois plusieurs figures, outre la Vierge et l'enfant Jésus. L'auteur des Vies des peintres n'appelle-t-il pas, par exemple, *Madonna della Gatta*, une Sainte Famille de *quatre* figures, exécutée par Jules Romain, d'après une composition de Raphaël ?

Mais revenons à la Madone de la Maison Colonna. Il faut noter encore qu'elle passa, par héritage, de la famille Salviati, de Florence, dans la famille Colonna, de Rome. En dernier lieu, elle était en la possession de Maria Colonna, épouse du duc Giulio Lante della Rovere. Le chevalier Dr Bunsen, étant ministre résidant de Prusse à Rome, l'acheta de cette famille Colonna, pour le musée de Berlin[1].

GRAVURES : C.-L. Masquelier, 1820, du côté opposé, petit in-fol. — Luigi Barocci, 1827, in-fol. — Caspar, petit in-fol., pour la Société des Amis des Arts de Berlin. — Reveil, pour le *Museo di Pittura e di Scultura*. — P. Lighfoot sculp., 1849, fol. — Edouard Mandel *del. et sculp.*, 1855, in-fol.

Il existe plusieurs anciennes copies de ce tableau. Une belle copie du temps se trouve dans la maison du marchese Guadagni, à Florence. Deux autres furent apportées d'Italie en Angleterre : l'une par le consul anglais R. Udney, et la seconde par M. Day, à Londres. Cette dernière, provenant de la maison Aldobrandini, appartenait, en 1831, à l'avocat Swainston, et l'autre, qui est meilleure, à M. Emmerson, marchand d'objets d'art, à Londres.

53. *La Belle Jardinière.*

Sur bois ; h. 3' 7'' 6''' ; l. 2' 11''. Figures entières.

Le tableau est désigné sous ce nom assez singulier, parce que la Vierge est assise sur une pierre dans une prairie richement couverte de plantes et de fleurs. Elle regarde avec une grâce inexprimable l'enfant Jésus, qui, debout devant elle, pose un bras sur les genoux de sa mère et lève vers elle ses regards remplis d'amour. Le petit saint Jean, agenouillé à droite et s'appuyant sur sa croix, contemple son divin compagnon, avec une

1. N° 248 du Cat. 1857.

tendre admiration. Le fond est un paysage dans lequel serpente une rivière, avec des montagnes et une ville à droite dans le lointain. Ce tableau est cintré dans le haut.

Ce magnifique ouvrage, traité avec l'esprit le plus élevé, et dont les têtes surtout sont remplies d'âme et d'expression, présente pourtant quelques parties paraissant non terminées, comme les mains et les pieds qui ne sont qu'indiqués. Il s'y trouve aussi quelques négligences de dessin; néanmoins cette Madone est une des plus belles que le génie de Raphaël ait créées.

Selon Lépicié et Mariette, ce tableau serait celui que Raphaël peignit pour un gentilhomme de Sienne, et qu'il laissa inachevé, quand il fut appelé à Rome; en sorte que son ami Ridolfo Ghirlandajo fut chargé par lui-même de terminer le manteau bleu de la Vierge.

Lépicié cite aussi, dans son *Catalogue raisonné des tableaux du Roi*, un dessin qui était chez Mariette, dessin offrant d'un côté une esquisse pour cette Madone et de l'autre côté une esquisse pour la Mise au tombeau, qui est au palais Borghèse. Par le rapprochement de ces deux esquisses, on peut constater exactement la date de *l'invention* de la Belle Jardinière. Ce tableau fut acheté plus tard par François Ier, du gentilhomme siennois, qui l'avait commandé au peintre, et qui, selon la dernière édition florentine de Vasari, était messer Filippo Sergardi, clerc *di Camera* de Léon X.

Si nous examinons maintenant le manteau bleu de la Vierge auquel on prétend que le Ghirlandajo a travaillé, nous reconnaissons tout d'abord qu'il n'est pas traité dans la manière de Raphaël, et qu'il rappelle, en effet, le manteau bleu dans le Couronnement de la Vierge, de Ridolfo Ghirlandajo, qui est aussi au musée du Louvre. Le tableau est signé dans la bordure du bas de la robe: RAPHAELLO. VRB. La date se trouve plus haut dans un autre endroit de la même bordure. Ce doit être MDVIII, et non MDVII, comme on l'a avancé; car, à la suite du millésime MDVII, il y a encore un chiffre presque effacé et assez difficile à distinguer; c'est seulement après ce dernier trait qu'a été placé le point, qui est très-visible. Ainsi donc, l'assertion de Mariette se trouve pleinement confirmée [1].

Ce tableau est encore d'une bonne conservation, mais il a plusieurs retouches qui font tache, surtout dans le corps de l'enfant Jésus.

Gravures : E. Rousselet, du côté opposé, in-fol.; — copie de la gravure de Rousselet, par N. Poilly, in-fol. — Jacques Chereau, du côté opposé, pour le *Cabinet Crozat*, n° 6, in-fol. — Raphaël d'Urbin pinx., Sandrart excudit, du côté opposé; faible gravure, petit in-fol.; — par un anonyme, à Paris, chez Mariette, avec la légende : *Maria Virgo et S. Joannes*, petit in-fol.; — Bernard Strauss aurifaber sculp.; très-dure; in-fol.; — A.-B. Desnoyers, in-fol.; — P. Audouin, 1803, pour

[1] Voir t. I, p. 99.

le *Musée Napoléon*; — Robillard, in-fol.; — R.-U. Massard, pour la *Galerie Filhol*, in-8. — G. A. Sasso, Milano, 1816, au pointillé, in-fol.; — Nic. Aurelio, 1822, grand in-fol.; — Couché, eau-forte, in-8.; — Lith. par Marin Lavigne, 1841, in-fol.; — Gravé par Girard, 1845, petit in-fol.; — par J.-N. Laugier, grand in-fol.; — Gust. Levy, in-fol.; — gravé par Joseph Bal, 1857, gr. in-fol.; — Weuss fecit Monacy, in-8 (*Tauriscus*, p. 170). — Landon, n° 106. — La même composition, avec saint Joseph assis en prière à droite, chez Vallet. Faible estampe, in-4. — La tête de la Vierge, seule dans un rond, presque de grandeur naturelle, par Lalouette.

Le carton original, dessiné à la pierre noire et rehaussé de blanc, se trouve à Holkham, résidence du comte Leicester, en Angleterre. Il a malheureusement souffert et est imprégné d'huile. H. 3' 1"; l. 2' 2".

Une esquisse, un peu différente pour la composition, passa de la succession de Sir Th. Lawrence dans le cabinet du feu roi de Hollande et de là dans le cabinet de M. de Vos, à Amsterdam.

Cette esquisse a été gravée par C. Metz, 1798, et par Ad. Bartsch, du côté opposé. — De même, par J. Keller.

Une esquisse pour l'enfant Jésus, provenant du cabinet de M. Bœhm, à Vienne, fut achetée par M. Chambers Hall, à Londres, et léguée par lui à la collection d'Oxford.

Anciennes copies du tableau.

a.) Une copie, que l'on dit venir de la collection du cardinal Mazarin, voyage alternativement, depuis des années, en France et en Angleterre. On la donne toujours comme une œuvre originale. Hacquin la transporta du panneau sur toile, en 1767. En 1797, John Trumbull vendit ce tableau pour 890 livres sterling à M. West (Buchanan). En 1829, ce même tableau fut de nouveau transporté sur une toile neuve, par M. Landry, à Paris. Nous l'avons revu en 1831, à Londres, dans les mains d'un Américain, nommé William.

Le paysage et les plantes du premier plan de ce tableau diffèrent beaucoup de l'original et trahissent le pinceau néerlandais de la première moitié du seizième siècle. Les ombres des chairs sont d'un gris de plomb. C'est sans doute une estimable copie, mais qui est bien loin de l'œuvre du maître, quel que soit l'éloge que l'on en ait fait dans la *Gazette de France* du 6 mars 1828.

b.) Dans la galerie de Dresde, il y a une copie par Carl van Mander.

c.) Dans la galerie de l'Ambrosina, à Milan.

d.) Dans l'ancienne galerie du cardinal Fesch, il y avait une autre copie qui peut être qualifiée d'excellente.

e.) Dans la galerie du duc de Marlborough, à Blenheim, copie qui est également très-belle, quoique les ombres des chairs soient un peu grises.

f.) Dans la galerie du prince de Lichtenstein à Vienne. Copie sur toile.

g.) Au palais Gaetano Cambiaso, à Gênes. C'est une ancienne et belle

copie, que cite Ratti (*Istruzzioni*, p. 270) comme étant un original, sans toutefois indiquer d'une manière précise quelle en est la composition.

h.) Au musée d'Avignon.

i.) Dans les appartements royaux de l'Escurial. C'est une bonne copie sur toile.

54. *La Vierge au Baldaquin.*

Sur bois; h. 10'; l. 6.

La Vierge, assise sur un trône élevé, tient avec sa main droite sur sa poitrine le bras de l'enfant Jésus et l'enlace de son bras gauche. Celui-ci, assis sur les genoux de sa mère, tourne la tête à droite. A gauche, saint Augustin et l'apôtre saint Jacques; à droite, saint Pierre et un saint Camaldule (saint Bruno ?). Devant les degrés du trône, deux petits anges chantent, tenant dans leurs mains une banderole de parchemin; dans le haut, deux anges soulèvent le rideau du baldaquin, qui est suspendu dans une niche portée par des colonnes, au-dessus du trône.

Raphaël peignit ce tableau d'autel pour la chapelle de la famille florentini Dei, dans l'église Santo Spirito, à Florence, mais il n'en fit guère que l'ébauche, car pendant l'exécution de cette peinture il fut mandé par le pape à Rome, et il ne trouva plus le temps de terminer son œuvre, qui resta sans doute dans son atelier.

Après la mort du maitre, le président de la Chancellerie, Baldassare Turini, acheta ce tableau pour l'église de Pescia, sa ville natale. En 1697, le prince Ferdinand, fils alné du grand-duc Cosme III, l'acquit, moyennant un très-haut prix, de la famille Bonvicini, de Pescia, à laquelle il appartenait par droit de patronage, et le nouvel acquéreur fit mettre, en outre, à la place de l'original, dans l'église de Pescia, une copie du tableau exécutée par Carlo Sacconi. Le tableau, enlevé de l'autel pendant la nuit, avait été expédié à Florence sous la surveillance du peintre de la cour, Gabbiani, car on craignait que les habitants de Pescia ne s'ameutassent pour s'opposer à l'enlèvement de leur trésor [1].

Ce tableau, restauré avec beaucoup de soin par le peintre Gio. Agostino Cassana ou Niccolò Cassana [2], fut agrandi d'un pouce de chaque côté. Il n'avait pas été repeint et achevé par une autre main que celle de Raphaël, ainsi que le dit dans une note l'éditeur du *Riposo* de Borghini (Firenze, 1730, p. 316), car il est bien encore dans son état primitif d'ébauche, mais il a été fortement restauré.

Apporté en France, sous le règne de Napoléon Ier, il fut envoyé au mu-

1. Voyez, à ce sujet, les communications de M. Reumont dans le *Kunstblatt*, 1847, p. 181, et les *Memorie di Belle Arti*, publicati dal Gualandi, p. 126.

2. Voyez la note ajoutée à Vasari, edition de Sienne, vol. V, p. 326, et la traduction de l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy, par Longhena, p. 442.

sée de Bruxelles; mais il retourna au palais Pitti après le traité de paix de 1815.

Raphaël, comme nous l'avons dit ailleurs, avait tellement adopté, dans cette peinture, la manière de fra Bartolomeo, qu'en la voyant au palais Pitti à côté des meilleurs ouvrages de ce dernier, on peut être trompé, au premier coup d'œil, par la ressemblance de ce tableau avec ceux de fra Bartolomeo. Cette ressemblance, toutefois, consiste plutôt dans la large manière du faire et la belle ordonnance des draperies, que dans l'expression des têtes, où le sentiment de Raphaël n'est pas méconnaissable.

GRAVURES : F.-Ant. Lorenzini, grand in-fol., pour la *Raccolta de' quadri dei Granduchi di Toscana*. — B.-A. Nicolet, 1802, en sens contraire, petit in-fol., pour la *Galerie de Florence*, de Wicar. — G. Morghen sculp., avec la légende : *Per te Regina clemens*, in-fol. — Morghen sculp. Flor., petit in-fol. Faible planche. — Landon, n° 110. — La Madone et l'enfant seuls, dans un rond, jusqu'aux genoux; par Vincenzo Biondi, en sens contraire, avec ce titre : *Alma redemptoris Mater*, petit in-fol. — Landon, n° 326.

Études.

a.) Esquisse pour la tête d'un des saints. Collection Wicar, à Lille.

b.) Étude pour deux saints, figures nues, et une jambe. Ancien cabinet Crozat. Gravée par Caylus.

TABLEAUX D'ANCIENS MAITRES

dans lesquels on s'est servi du motif de la Vierge au Baldaquin.

a.) La Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph. Jusqu'aux genoux. Galerie de Munich. Ce tableau est attribué, dans le catalogue de 1825, à fra Bartolomeo, sous le n° 716. — Lithographié par Strixner. In-folio.

b.) La Vierge et l'enfant Jésus. Chez le comte Topor Morawitzky, à Munich. — Gravé à la manière noire, par Sintzenich, 1804. Petit format.

c.) De même, un tableau dans la collection Lamberg, à l'Académie de Vienne.

d.) De même, un tableau qui se trouvait autrefois chez Nocchi à Florence. Dans l'ouvrage de M. de Rumohr, t. III, p. 61, il est attribué à Raphaël lui-même.

55. *La Vierge avec les deux Enfants.*

Petit tableau ébauché seulement. Sur bois; h. 10"; l. 8".

La Vierge, agenouillée, tient des deux mains l'enfant Jésus assis sur un tertre et penché fortement vers le petit saint Jean ; celui-ci, agenouillé à gauche, tient une petite croix d'une main et de l'autre main une banderole de parchemin sur laquelle il semble lire avec beaucoup d'attention. Pour fond, un paysage dans lequel on voit quelques ruines entourées d'arbres et une montagne conique à droite.

Il existe beaucoup de répétitions de cette peinture, mais toutes à l'état d'ébauche. L'original pourrait bien être resté inachevé, comme la Vierge au Baldaquin, lorsque Raphaël partit de Florence pour Rome. Ce petit tableau, qui se trouve dans la galerie du prince Eszterhazy de Galantha, à Vienne, est un don du pape Clément XI, de la maison Albani, à l'impératrice Élisabeth, qui, de sa propre main, a écrit (en allemand) la notice suivante sur un papier collé derrière le panneau : « Ce tableau de Vierge de Raffael d'Urbino, conjointement avec la boite garnie de pierres précieuses, m'a été donné en présent par le pape Albany.

« ÉLISABETH K. »

L'impératrice le donna plus tard au ministre de Kaunitz, et, vers la moitié du siècle dernier, il passa dans la famille princière d'Eszterhazy.

Gravé par Gust. Leybold, Vienne, 1839, in-fol.

Une excellente copie ancienne de ce tableau se trouve dans la succession de feu M. Wendelstadt, à Francfort-sur-Mein. Sur bois. H. 10" 10'"; L. 7" 6'". Elle vint d'Italie en Allemagne, il y a déjà plusieurs années. On voulut la confier au professeur Henri Hess, à Munich, pour qu'il la restaurât; mais ce peintre, qui la regardait comme un original de Raphaël, n'osa pas y mettre la main.

Lith. par F.-N. Heigel. In-4°. — De même, par Lucas, in-4°. — Dans les gravures au trait, de la coll. Wendelstadt, n° 13.

Une esquisse à la plume se trouve dans la collection de Florence.

Gravée par S. Mulinari, 1784.
Copie lith., chez Vogel, à Francfort-sur-Mein.

Un tableau, également inachevé, dans lequel on s'est servi de cette composition, mais représentant seulement la Vierge et l'Enfant, se trouve à la galerie des Uffizi, à Florence. Il est faussement attribué à fra Bartolomeo.

PEINTURES EXÉCUTÉES PAR RAPHAEL A ROME

SOUS LE PAPE JULES II

1508 à 1513.

56. *La chambre della Segnatura, au Vatican.*

De 1508 à 1511.

Pour ce qui concerne les renseignements généraux et la description de cette chambre, nous renvoyons le lecteur à ce que nous en avons dit

dans la Vie de Raphaël. On ne trouvera ici que l'indication sommaire des sujets représentés, quelques réflexions critiques, des notices sur les études faites par Raphaël pour les peintures, et sur les gravures exécutées depuis, d'après les fresques et les dessins.

Raphaël reçut, comme nous l'avons déjà dit, douze cents ducats d'or pour la décoration de chacune de ces chambres [1].

L'ouvrage de P. P. Montagnani, intitulé : *Illustrazione storica pittorica, con incisioni a contorni delle pitture nelle Stanze Vaticane di Raffaello Sanzio da Urbino, etc.* (*Roma*, 1830), donne, comme son titre l'indique, la reproduction complète des peintures de Raphaël au Vatican.

57. *La fresque de la Théologie.*

H. 15"; l. 25'.

Ce tableau, que l'on nomme aussi la *Dispute du Saint Sacrement* est cintré dans le haut. La partie supérieure représente la Sainte Trinité, dans une gloire formée d'anges. Aux côtés du Sauveur, sont assis la sainte Vierge et le Précurseur, avec six saints de l'Ancien et du Nouveau Testament de chaque côté.

Au milieu de la partie inférieure de la composition, s'élève un autel avec le Saint Sacrement exposé, autour duquel se groupent quarante-trois figures, papes, évêques, théologiens et autres personnages pris du peuple, dont vingt à droite et vingt-trois à gauche.

Pour la désignation des personnages représentés dans le tableau, nous avons reproduit principalement, dans notre Histoire de Raphaël, les noms inscrits dans les nimbes des têtes, comme ceux d'Anaclet, de Bonaventura, de Thomas d'Aquin et autres. Quelques-uns de ces personnages sont des portraits, notamment Dante, Savonarola et fra Angelico da Fiesole; il y en a quelques-uns qui sont tout à fait inconnus, par exemple les deux évêques placés derrière saint Jérôme.

Vasari, qui parle de ces fresques, mais d'une façon fort embrouillée, cite au nombre des personnages qu'on y remarque : saint François, Dominique et Liranus; aucun indice ne saurait toutefois les faire reconnaître.

Nous n'avons rien affirmé, là où les noms nous ont paru incertains, et nous nous sommes souvent abstenu, pour ne pas tomber avec Bellori et Montagnani dans des assertions hasardées.

La Dispute du Saint Sacrement, le premier tableau que Raphaël ait exécuté au Vatican, rappelle les ouvrages des anciens maîtres florentins. Les figures du haut de la fresque sont disposées comme dans les peintures d'Orcagna au Campo Santo, de fra Angelico da Fiesole et de fra Bartolomeo. Dans la partie inférieure du tableau, où les figures historiques ne sont pas

1. Voyez à ce sujet la lettre que Raphaël adressa à son oncle en 1514 ; puis le *Memorie sul Coreggio*, d'Ant. Raph. Mengs.

précisées des types[1], Raphaël leur a donné un caractère de portrait.

Comme manière de faire, cette fresque, ainsi que celles de Pérugin, offre encore les hachures dans l'exécution et les ornements rehaussés d'or. Mais l'expression de toutes les têtes est pleine de vie et il y a une parfaite analogie entre cette expression et le caractère des personnages représentés. Le goût avec lequel sont disposés les ornements d'or dans le ciel ne fait qu'augmenter sa splendeur symbolique.

Pour ce qui est de l'exécution matérielle de cette fresque, Raphaël acquérait déjà plus de facilité pendant son travail même, comme cela est surtout sensible au côté droit du tableau, et il n'eut plus besoin d'avoir recours aux retouches hachurées faites à la colle sur la fresque sèche.

Mais à quel degré de grandeur Raphaël ne s'élève-t-il pas dans cette composition qui, par sa profondeur et sa variété, son ordonnance harmonieuse et son admirable unité, surpasse de beaucoup tout ce qui avait été fait en ce genre jusqu'alors !

Aussi, cette grande page, malgré quelques inégalités dans l'exécution, doit-elle être rangée parmi les meilleures du maître, qui n'a jamais mieux combiné l'aspect majestueux de l'ensemble approprié au sujet, la noblesse de chaque figure prise isolément et la beauté des groupes.

Cette peinture, dont n'approche, disons-le, aucun ouvrage moderne, a de plus, sur les chefs-d'œuvre de l'art antique, cet avantage que lui donne une vive et profonde inspiration de l'art chrétien.

Cette fresque se distingue aussi sous le rapport de la couleur, car elle n'est pas seulement chaude et puissante de ton dans quelques parties, elle a encore une harmonie générale, qualité d'autant plus rare dans la peinture à fresque, qu'il s'agit de couvrir de grandes surfaces.

Pour bien comprendre ce que Raphaël a fait d'efforts pour atteindre à cette perfection, il faut connaître toutes les études qui nous restent pour ce tableau. Nous verrons combien il a modifié successivement ses premières esquisses qui, quoique très-belles, ne répondaient pas suffisamment, selon lui, à la clarté et à la puissance avec lesquelles il voulait exprimer son idée.

Quant à la fresque elle-même, il faut malheureusement constater qu'elle a beaucoup souffert. Non-seulement quelques couleurs sont tombées, mais elle est fendue en trois endroits. La première fente parcourt l'ouvrage perpendiculairement et coupe en deux la figure du Christ; la seconde, également perpendiculaire, descend jusqu'au bas du tableau et traverse la figure de saint Jean-Baptiste dans le haut, ainsi que celles de saint Thomas d'Aquin et de l'écrivain dans le bas; la troisième fente

1. Nous avons conservé l'expression que M. Passavant a formulée lui-même pour rendre son idée. (*Note de l'éditeur.*)

endommage la figure de Dante. On a récemment pris des mesures pour prévenir de nouvelles détériorations dans le *crépi* de la fresque.

Esquisses et études pour la fresque.

a.) Première esquisse pour la partie supérieure de la composition. Demi-cercle. Dessin lavé et rehaussé de blanc. — Dans l'œuvre de la collection S. Morys.

Gravée par Lelu, sur une teinte.

b.) Autre première esquisse pour la partie supérieure et inférieure de gauche. — Collection royale d'Angleterre.

c.) Deux premières esquisses sur une même feuille, pour les groupes du bas à droite et à gauche. — Provenant de la collection Crozat; actuellement chez M. Reiset, à Paris.

Gravée par le comte de Caylus.

d.) Esquisse pour la partie inférieure, à gauche. Dessin à la plume et lavé à la sépia. — Dans la collection du prince Paul Eszterhazy, à Vienne.

e.) Étude d'une moitié de la partie inférieure de gauche. Figures nues. — De la collection Lawrence; actuellement dans la collection de l'Institut de Staëdel, à Francfort-sur-Mein.

Gravé par le comte de Caylus, en contre-partie.

f.) Étude pour la partie inférieure de droite. Figures nues. — Ce dessin était autrefois dans la collection Crozat.

g.) Étude pour le saint Jérôme et deux autres figures, nues toutes trois. — Ce dessin se trouvait dans la collection S. Morys.

h.) Une tête étude, de grandeur naturelle, se trouvait dans la collection Crozat. — Ce doit être celle de Dieu le Père, laquelle, de la collection S. Morys, passa à celle du Louvre, et qui semble être un fragment du carton original. Cette tête est citée aussi par Richardson (t. III, p. 31), comme étant alors dans la collection Ten Kate, à Amsterdam.

i.) Esquisses pour la partie supérieure du tableau. Dessin de treize figures. — Dans la collection d'Oxford.

j.) Étude pour l'apôtre saint Paul. — Dans la collection d'Oxford.

k.) Trois anges et deux autres figures. — Dans la collection d'Oxford.

l.) Deux feuilles, avec des têtes d'évêques et deux sonnets. — Dans la collection d'Oxford.

m.) Légère esquisse, avec un sonnet autographe. Au Musée britannique à Londres. Nous avons publié un fac-simile de cette esquisse dans l'édition allemande de notre ouvrage.

n.) Esquisse pour la partie inférieure à gauche. Figures vêtues. — Dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravé par le comte de Caylus. — Lith. par Pilizotti.

o.) S. Ambrosius et Petrus Lombardus, avec un projet de sonnet. — Dans la collection Albertine, à Vienne.

p.) S. Ambroise. — Dans la collection de Munich.

q.) Étude de draperie pour la Vierge. — Dans la Bibliothèque ambroisienne, à Milan.

r.) Esquisse pour la partie supérieure de la fresque. — Dans la Bibliothèque ambroisienne, à Milan.

s.) Quelques petits anges, avec une étude pour une poitrine et le bras d'un homme. — Dans la collection de Florence.

t.) Etude pour la figure du sectaire, avec un projet de sonnet. — Au musée Fabre, à Montpellier.

u.) Étude pour la draperie du Christ. — Dans la collection Wicar, au musée de Lille.

v.) Une étude de draperie pour le S. Grégoire. — Se trouvait dans la collection de Sir Thomas Lawrence, à Londres.

x.) Étude pour la partie supérieure des trois anges, à droite.

Gravée en fac-simile en contre-partie, par S. Pacini (1770). In-8° en largeur.

y.) Isidoro Grassi cite, dans son manuscrit : *Notizie spettanti alla città di Parma*, un grand dessin de la fresque entière, lequel se trouvait au palais San Vitali. *Voy.* Pungileoni, p. 219.

Gravures d'après la fresque.

Giorgio Mantuano, 1552, en deux feuilles H. 19"; l. 31". Bartsch, xv, p. 394, n° 23. — Gasparo Osello ou ab Avibus, signée G. a P. F., 1565. Deux feuilles grand in-folio en largeur. — J.-B. de Cavalerijs, retouchée par Philippe Thomassin, 1617, avec l'adresse de Nic. van Aelst. Épreuves postérieures avec l'adresse J.-J. de Rossi, 1648. Deux feuilles grand in-folio en largeur. H. 18" 5'"; l. 30" 11'". — Franc. Aquila, 1722, imprimé in-folio en largeur pour le recueil intitulé : *Picturæ Raphaelis Sanctij Urbinatis ex aula et conclavibus palatij vaticani et sub auspicijs Innocentij XIII P. O. M. presso Lau. Phil. de Rossi.* Ce sont ou tout dix-neuf feuilles : seize peintures murales, deux plafonds et le frontispice. — Seb. Ganirel, in-folio en largeur. — Joh. Volpato, 1779, grand in-folio en largeur. — Giuseppe Mochetti, 1816, petit in-folio en largeur. — Nous attendons de J. Keller, à Dusseldorf, une gravure d'une grando dimension, d'après son dessin. — Landon, n. 185.

Gravures partielles de la composition.

a.) Saint Jean-Baptiste. — Bergler del., Jos. Guaiser fec. Prague. Légèrement à l'eau-forte. Petit in-fol.

b.) Les têtes des quatre théologiens, parmi lesquels un évêque à l'arrière-plan de gauche. — Belle eau-forte de Matt. Osterreich, 1747. Contre-partie. H. 5" 9'"; l. 9".

c.) Plusieurs groupes. — Joannes Paulus Melchiori delin., Caietanus Blanci sculp.

d.) De même, par Andrea Procaccini.

e.) Les têtes du Dante et de Savonarola, par Paolo Fidanza, pour ses *Teste di personnagi illustri*, etc. (Roma, 1785.)

f.) Groupes separés, par Blomert et Barbazza, 1749.
g.) Le groupe inferieur à droite. — Lith par Groben freres, gr. in-fol.
h.) Les têtes de S. Ambroise, V. Scotus et Savonarola. — Grave par Buschweyh, sur une feuille [1].

58. *Le Parnasse.*

H. 15'; l. 20'.

Apollon, jouant du violon, est assis sous de petits lauriers à la source de l'Hippocrène, entouré des neuf Muses. Du côté droit, sur le même plan, se tiennent debout quatre poëtes épiques, parmi lesquels on reconnait Homère, Virgile et Dante. Le quatrième serait, au dire de Bellori, le portrait de Raphaël lui-même, ce qui est aussi faux qu'invraisemblable. Au bas, à gauche, dans le groupe du premier plan, composé de cinq poëtes, hommes et femmes, il ne se trouve qu'un seul portrait : celui de Pétrarque. Les autres sont désignés comme étant Alcée, Anacréon, Sapho et Corinne. Vis-à-vis, de l'autre côté du tableau, sont huit poëtes, en avant desquels on reconnaît Pindare et Horace. Quatre de ces figures sont évidemment des poëtes italiens, mais leur désignation est douteuse. Vasari cite encore, au nombre des poëtes représentés par Raphaël : Ovide, Ennius, Tibulle, Catulle, Properce, Boccace, et finalement Antonio Tebaldeo. Nous serions tentés de reconnaître ce dernier dans celui qui est le plus près de la Muse. Le poëte que Raphaël a placé au-dessus d'Horace représente Giacopo Sanazzaro, mais pourtant cette figure ne ressemble pas complétement au buste bien connu de Sanazzaro, qui est placé sur son tombeau à Naples. A côté de lui, on reconnait le portrait de l'Arioste, vu de profil.

Nous avons déjà indiqué, dans la Vie de Raphaël, que, selon toute apparence, la figure de l'Apollon qui joue du violon doit être le portrait du celèbre improvisateur contemporain Giacomo Sansecondo. Nous ajouterons seulement ici que l'expression et la pose de la figure ne se concilient

1. Nous sommes surpris de ne pas trouver ici une notice sur les principales copies générales ou partielles qui ont été faites à differentes epoques d'après la fresque de Raphaël. Ainsi, M. Passavant ne parle même pas de la belle copie qui figure au musee du Louvre sous le nº 390 des Écoles italiennes, et qui fut exécutee par ordre de Colbert pour servir de modele à une tapisserie. Dans ces derniers temps, une copie infiniment plus exacte et de la grandeur de la fresque a été peinte par les frères Balze, sous les yeux de M. Ingres, directeur de l'École de Rome Cette admirable copie, destinee à l'ecole des Beaux-Arts de Paris, assure, en quelque sorte, la conservation de la peinture de Raphaël, qu'elle reproduit avec la plus étonnante fidelité.

Entre les innombrables copies qui existent de cette peinture, nous citerons, comme une des plus curieuses et des plus importantes, une belle étude de Nicolas Poussin, qui a copie ou plutôt imité une partie du sujet inferieur de la fresque. Dans ce tableau, qui appartient à madame Paul Lacroix, Poussin a donne son style vigoureux à la composition de Raphael, en changeant à sa maniere toute la gamme des couleurs. C'est donc une magnifique œuvre collective, pour ainsi dire, de Raphaël et de Poussin. Sur toile. H. 1m,32 ; l. 0m,95. (*Note de l'éditeur.*)

pas trop bien avec le sujet. Car cet Apollon lève langoureusement les regards vers le ciel, tandis que, suivant l'esprit de la mythologie antique, le dieu des poëtes devrait trouver sa complète satisfaction en lui-même. Le mouvement de cette figure a d'ailleurs quelque chose de maniéré et les lignes n'en sont pas belles. Ce qui est d'autant plus surprenant, qu'on connaît une composition antérieure de Raphaël pour le Parnasse, composition dans laquelle ne se trouvent pas les principaux défauts de l'Apollon de la fresque.

Cette fresque, quant à son exécution, se rapproche beaucoup de la Dispute du Saint Sacrement, quoiqu'elle n'ait pas été terminée avec le même soin que le tableau précédent. Mais, en revanche, la lumière y est mieux distribuée, les draperies y sont traitées plus largement aussi.

C'est au sujet lui-même qu'il faut s'en prendre si cette composition n'a pas la même richesse d'invention, ni la même profondeur dans les caractères que la Dispute du Saint Sacrement. Mais, par contre, nous voyons là, dans le Parnasse, une image fidèle de la sérénité de la vie des poëtes en Italie à cette époque, car toutes les figures expriment cette sérénité.

Sur l'architrave do la fenêtre qui est au-dessous du tableau on lit:
JVLIVS II. PONT. MAX. ANN. CHRI. MDXI. PONTIFICATVS. SVI. VIII.

Cette fresque semble avoir été exécutée en grande partie par Raphaël lui-même ; elle a un peu souffert.

Esquisses et études pour le Parnasse.

a.) Une esquisse de toute la composition, à la plume, passa de la collection de Sir Thomas Lawrence dans celle d'Oxford.

Gravé : par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 247. — Copie de cette planche, par Ferd. Ruschweyh, 1830. — Landon, n° 412. — La partie supérieure seulement, avec deux Amours dans l'air; ancienne copie de l'école et d'après Marc-Antoine; en contre-partie; signé : RAPHAEL VRBIN. H. 7"; l. 13".

b.) Melpomène, tenant un masque. C'est la dernière Muse qui est au côté droit d'Apollon. Collection d'Oxford.

Gravée, dans le recueil : *The italian School of design*, par W. Y. Ottley. — Par S. Mulinari, d'après une copie qui est à Florence.

c.) La tête d'une des Muses, avec une coiffure qui ressemble à un turban, à la gauche d'Apollon. Achetée dans la succession du feu roi de Hollande, par M. Colnaghi, marchand de dessins et de gravures à Londres.

Gravé par B. Picart, 1725.

d.) Les têtes d'Homère, de Virgile et du Dante. — Dans la collection royale d'Angleterre.

e.) Le groupe avec Sapho sur le premier plan, à gauche. — Au Musée britannique.

f.) Étude de la draperie pour la figure d'Horace. — Au Musée britannique.

g.) La muse assise, Calliope, tenant une trompette. — Collection Albertine à Vienne.

Lith. par F. Pilizotti. — Sur la même feuille se trouve l'esquisse de la Muse vue de dos.

h.) La muse assise à gauche d'Apollon et tenant une lyre. — Collection Albertine, à Vienne.

Gravée par F. Ruschweyh.

i.) Dante, demi-figure. — Collection Albertine, à Vienne.

Gravée par A. Bartsch.

k.) Apollon jouant du violon. Étude d'après nature. — Collection Wicar, à Lille.

l.) Les pieds d'Ovide et d'Horace, avec la draperie du dernier. — Collection Wicar, à Lille.

Fac-simile des dessins de Raphaël, publiés par M. le duc de Luynes.

Gravures d'après le Parnasse.

Par Seb. Vouillemont, en contre-partie, in-fol. en larg. — Jac. Matham, in-fol. en largeur. Bartsch, vol. III, p. 181, n° 199. — Franc. Aquila, in-fol. en larg. — P. Fidanza, in-fol. en larg. — Joh. Volpato, in-fol. en larg. — Giuseppe Mochetti, petit in-fol. en larg. — Franc. Putinati. Très-petite gravure sur acier. — Landon, n° 304.

Gravures partielles de la composition.

a.) Par D. Beyel. Deux muses, Clio et Érato, à gauche, derrière Apollon. — Aquatinta dans un rond. In-4°.
b.) La tête de la muse Calliope. — Au pointillé, par un Anglais; dans un rond.
c.) La tête de l'Uranie, par F. Forster, 1839. In-fol.

Dans la maison Litta, à Milan, se trouve un tableau, en largeur, d'un Jugement de Marsyas, qui est attribué au Corrége. Ce tableau a été gravé en trois feuilles, par Giulio Sanuti, en 1562, et le graveur y a introduit les Muses du Parnasse de Raphaël, qui ne se trouvent pas sur le tableau appartenant au duc Litta.

Plusieurs têtes tirées de cette fresque se trouvent dans l'ouvrage intitulé: *Raccolta delle teste dei filosofi, dei Poeti, colle nove Muse ed Apollo*, etc., *nel Parnasso al Vaticano*. Dis. da K. Agricola, inc. da diversi. Num. 51. à 30 baj. l'una (Roma, presso Agapito Franzetti).

59. *L'École d'Athènes.*

H. 15'; L. 25'.

Dans le bas, à gauche, on voit Pythagore autour duquel se groupent Archytas et plusieurs autres de ses élèves; Anaxagoras, debout; Héraclite

isolé, et Démocrite, entouré de jeunes gens, s'adossant contre le soubassement d'une colonne; en tout, treize figures, parmi lesquelles le peintre a placé les portraits de Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin, et du jeune prince de Mantoue, Federico II.

Sur les marches, dans le coin à gauche, il y a trois sophistes auprès du groupe de Socrate et de ses auditeurs, parmi lesquels Alcibiade; en tout, onze figures.

Platon et Aristote occupent le centre de la composition, avec leurs disciples, et parmi ceux d'Aristote nous remarquons Zénon, chef des stoïciens. En tout, seize figures.

Diogène est isolément couché sur les marches. Aristippe passe auprès de lui, en parlant avec Épicure.

Parmi les six figures du côté droit, se trouvent deux philosophes sceptiques, Pyrrhon et Arkesilas, et dans le groupe du bas, composé de neuf figures, nous voyons Euclide, ou Archimède, sous les traits de Bramante, enseignant à quatre jeunes gens les sciences mathématiques.

Ptolémée et Zoroastre, représentant la géographie et l'astronomie, s'entretiennent ensemble auprès de Raphaël et du Pérugin. Voyez la description détaillée de cette fresque dans notre Vie de Raphaël[1].

Comme nous nous écartons beaucoup, dans la description de ce tableau, des données admises ordinairement, nous ajouterons quelques mots à l'appui de notre opinion.

Il est certain que Raphaël reçut d'un savant les indications nécessaires sur le choix des philosophes qu'il devait placer dans son École d'Athènes. On lui dit certainement aussi de quelle manière il devait les représenter et les grouper. Que ce savant ait été le comte Castiglione, ou Jacopo Sadoleto ou tout autre, on doit supposer qu'il devait connaître le livre, alors très-répandu, de Diogène de Laerte, qui nous donne le plus de renseignements sur la vie des philosophes anciens. C'est donc aussi ce livre que nous avons consulté séparément, en faisant les recherches que demandait la description de cette fresque, et nous avons souvent été frappé du rapport qui existait entre le livre et la peinture.

Ensuite, quant à l'histoire du développement de la philosophie chez les Grecs, nous nous sommes réglé d'après l'ordre chronologique qui paraît avoir été suivi également, presque sans exception, par Raphaël.

C'est un fait incontestable que, bientôt après la mort de Raphaël, on cessa de comprendre le véritable sens de son tableau de l'École d'Athènes; ce fait se trouve prouvé surabondamment par toutes les explications qui en ont été faites par les anciens écrivains et les anciens graveurs. Vasari voit, dans cette composition, la réunion de la théologie et de la philosophie au moyen de l'astronomie, et il désigne la figure de Pythagore comme

1. Pages 120 et suiv.

étant celle de l'évangéliste saint Matthieu. Sur la gravure qu'il publia en 1550, Giorgio Mantuano intitule ce tableau : la Dispute de saint Paul avec les stoïciens et les épicuriens. Tomassin ajouta même, dans la planche qu'il grava d'après cette fresque, des auréoles aux têtes de Platon et d'Aristote. Borghini (*Riposo*, p. 316) et Lomazzo (*Trattato della pittura*, p. 282), dans leurs ouvrages qui parurent la même année (1584), partagent l'opinion de Vasari, et Scanelli (*Microcosmo della pittura*, tome II, p. 159) croit reconnaître dans les figures de Platon et d'Aristote les apôtres saint Pierre et saint Paul prêchant le christianisme aux philosophes grecs.

C'est donc un honneur qui revient à Bellori que d'avoir, le premier, dans sa : *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaello nelle camere del Vaticano* (Roma, 1695), donné une complète et juste explication de cette peinture. Cependant, en quelques endroits de sa notice qui dénotent un manque absolu de connaissances classiques, il a recueilli des renseignements erronés et des traditions absurdes, lesquels néanmoins ont servi depuis à défrayer les écrivains sans savoir et sans critique.

C'est à l'ouvrage du professeur Adolphe Trendelenburg (*l'École d'Athènes de Raphael*, discours prononcé à la Société des Sciences de Berlin, en 1843) que nous devons l'explication la plus rationnelle de ce tableau. Soutenu par des études solides et approfondies de la philosophie, l'auteur de ce discours académique a commenté le témoignage de Bellori, en y rattachant une foule d'observations tirées de l'histoire des anciens philosophes grecs, sans avoir cependant suivi strictement la série chronologique des personnages représentés par Raphaël dans son tableau.

Quant à nous, au contraire, nous avons considéré l'ordre chronologique de ces personnages comme un fil conducteur et comme le moyen le plus sûr de découvrir ceux d'entre eux qui étaient restés inconnus. Car, dans le cas même où Raphaël ne se serait point astreint rigoureusement à la chronologie en peignant quelques figures isolées, comme par exemple celle du philosophe arabe Averroès, il nous est pourtant démontré avec certitude par la présence de Pythagore, de Socrate, de Platon et d'Aristote dans sa composition, comme par l'ordonnance des figures et la manière dont elles sont groupées, que le peintre a eu positivement intention de représenter aux yeux du spectateur le développement et la marche historique de la philosophie grecque.

Partant de cette conviction, nous avons essayé, le livre de Diogène de Laerte à la main, en nous éclairant par le sentiment de l'art, de reconnaître dans cette fresque les personnages les plus remarquables, tels qu'ils doivent être placés chronologiquement et historiquement.

Raphaël a toujours conçu et créé des ouvrages de raison, et c'est là ce qui l'a fait surnommer le *peintre philosophe*. Ici donc, ayant accepté la

tâche si difficile de représenter la philosophie chez les Grecs, il n'a fait que suivre ses errements ordinaires, et son sublime génie se révèle à nous par la haute intelligence de l'art avec laquelle il a su aborder son sujet par le seul côté qui pût se traduire en peinture, tout en exécutant un chef-d'œuvre majestueux et splendide.

Quant à ce qui concerne l'authenticité des portraits placés dans l'École d'Athènes, il est bon de rappeler qu'au temps de Raphaël très-peu de statues et de bustes antiques des philosophes grecs avaient été découverts dans les fouilles : il ne semble même avoir connu que celui de Socrate.

Les autres portraits que Vasari a indiqués sont ceux du duc d'Urbin, du duc de Mantoue[1], du Bramante, du Pérugin et celui du peintre lui-même.

Des écrivains postérieurs ont voulu voir, dans la figure énergique un stoïcien à longue barbe et à tête chauve debout auprès des disciples d Aristote, le portrait du cardinal Pietro Bembo ; c'est-là une erreur, car celui-ci n'était âgé que de quarante ans lorsque Raphaël peignit cette fresque, et il ne laissa croître sa barbe que beaucoup plus tard, ainsi qu'il le dit lui-même dans sa correspondance avec le Titien.

Montagnani, de son côté, suppose que ce stoïcien représente le cardinal Bessarion, qui a traduit la *Métaphysique* d'Aristote en latin. Le portrait de Bessarion se trouvait autrefois dans la chambre d'Héliodore, peinte par Bramantino, et ce portrait ne nous est pas connu, mais, comme la coutume de laisser croître la barbe n'existait pas encore chez les prêtres au quinzième siècle en Italie, et que le cardinal Bessarion mourut en 1472, la supposition de Montagnani nous semble au moins douteuse.

Torrigo a commis une erreur plus évidente encore (*Sacr. Grotte Vaticane*, p. 278), quand il a cru reconnaître, dans la figure de l'astronome, le portrait du comte Castiglione, car cette figure n'a pas la moindre ressemblance avec le beau portrait que Raphaël a fait de l'auteur du *Cortegiano*.

Ceux qui ont voulu voir dans cette figure le portrait de Giovanni della Casa se sont bien grossièrement trompés, car celui-ci, à l'époque de la mort de Raphaël, n'était encore qu'un enfant.

Nous nous restreindrons à ces quelques réfutations, qui nous semblent suffire, mais auxquelles nous pourrions en ajouter beaucoup d'autres.

1. Le duc de Mantoue, Federico II, né le 17 mai 1500, était alors âgé de dix ans à peine, tandis que la figure dans laquelle Vasari a voulu reconnaître ce prince représente un jeune homme de dix-huit ans. Il y a donc confusion. Nous croyons, nous, que le jeune homme placé derrière l'Arabe-Averroès, et dont la physionomie annonce un portrait, doit représenter le jeune prince de Mantoue, que recommandaient déjà en 1514 ses heureuses dispositions et ses talents précoces, suivant le témoignage du comte Balthazar Castiglione.

Nous avons déjà signalé, dans la Vie de Raphaël, les brillantes et originales qualités de cette peinture ; c'est pourquoi nous nous bornerons à citer ici un passage du *Propylée* des Amis des arts de Weimar :

« Dans l'École d'Athènes, Raphaël se montre déjà plus grand peintre et plus grand coloriste que dans la Dispute du Saint Sacrement et même que dans le Parnasse. Il y est d'une beauté de ton plus variée, sans nuire pour cela à l'harmonie de la composition. Les difficultés techniques et matérielles de l'œuvre n'entravent pas la tendance et l'action de son génie. Tout, dans l'École d'Athènes, est plus hardiment conçu, tout est ordonné avec plus de liberté et de goût que dans les premières peintures. Les draperies sont plus larges, les motifs de plis sont choisis avec plus de grâce et de soin. Les masses d'ombres et de lumières, étant mieux distribuées, produisent plus d'effet dans l'ensemble général. »

Cette peinture a malheureusement plus souffert que toutes celles qui décorent cette salle, ce qu'on ne saurait pas seulement attribuer à l'état d'abandon dans lequel restèrent les *Stanze* jusqu'en 1702, époque où Carlo Maratti, avec le secours de ses élèves Bartolomeo Urbani, Pietro de' Pietri et Andrea Procaccini [1], les restaura religieusement ; mais on doit aussi attribuer cette détérioration aux nombreux calques qui furent faits sur ces fresques et qui, à la longue, en altérant la surface unie de la peinture, leur fit perdre forcément la précision et la pureté des contours.

Actuellement, toute espèce de calque étant interdit, on a remédié à cet abus, mais, comme il arrive d'ordinaire, un peu tardivement. En outre, cette fresque offre deux fentes, qui traversent les figures de Diogène et d'Épicure. Le temps l'a aussi quelque peu décolorée et cette décoloration est surtout sensible dans la statue de Minerve et dans le bas-relief placé au-dessous de cette figure.

Études pour l'École d'Athènes.

a.) Le carton original, dessiné à la pierre noire, se trouve dans la collection de la bibliothèque Ambroisienne, à Milan. En 1799, il fut transporté en plusieurs morceaux à Paris, où le peintre d'histoire, M. Bouillon, les rejoignit avec grand soin. Les traités de paix, en 1815, ramenèrent le carton à Milan [2].

b.) Étude pour deux figures qui sont placées sur les marches à côté de Diogène et pour la tête de Méduse. — Dans la collection de l'université d'Oxford.

Gravée dans l'*Italian School of design*, de W. Y. Ottley.

1. Voyez le Rapport de B. Urbani, dans la Vie de Carlo Maratti, de Bellori, p. 93.
2. Voyez A. Boucher Desnoyers, *Appendice* à la *Vie de Raphaël* par M. Quatremère de Quincy, p. 38.

c.) Étude pour le Diogène. — Collection de l'Institut de Staedel, à Francfort-sur-Mein.

Gravée dans l'*Italian School of design*, de W. Y. Ottley.

d.) Étude pour le groupe du Bramante. — Collection d'Oxford.

Gravée dans l'*Italian School of design*, de W. Y. Ottley.

e.) Esquisse pour l'architecture du fond à gauche, avec la statue d'Apollon dans la niche. — Collection d'Oxford.

f.) La statue de Minerve. — Collection d'Oxford.

g.) Étude pour le bas-relief, au-dessous de la statue d'Apollon, représentant quatre hommes qui combattent. — Collection d'Oxford.

Gravée dans l'*Italian School of design*, de W. Y. Ottley.

h.) Dessin de l'homme qui apporte des livres. — Il se trouvait dans la collection de Sir Thomas Lawrence à Londres.

i.) La Philosophie. Esquisse pour le bas-relief sous la statue de Minerve. — Dans la collection de Florence.

Gravée par Marc-Antoine. Bartsch XIV, nº 381 [1]. — Copie par Agostino Veneziano. En contre-partie. — Par Lambertus Suavius, avec ou sans nom. En contre-partie. — Par Eneas Vico. En contre-partie. — Par un ancien anonyme. En contre-partie. A droite, un ange qui vole; et dans le bas, un paysage montagneux avec une villa et un pont sur un fleuve. On lit sur cette planche: *Causarum Cognitio*. Signé C. H., au bas, à gauche. H. 6" 5'"; l. 9" 1'". — A l'eau-forte, par E. Bonnionne. — Landon, nº 337.

k.) Étude pour le groupe de Pythagore. — Collection Albertine, à Vienne.

Gravée par Robert et Lesuour, sur une teinte. En contre-partie. In-fol. en largeur. — J.-Th. Prestel, 1785. En contre-partie. In-fol. en larg. — Ferdinand Ruschweyh, 1807, sans l'étude de la draperie. In-4º. — Lithographiée par Pilizotti.

l.) Esquisse pour l'École d'Athènes.

Gravée par Maria Cath. Prestel, 1776, d'après un dessin du cabinet de Praun, à Nuremberg. In-fol. en larg. — Probablement, le même dessin, gravé par F. Rosaspina. In-fol. en larg. avec cette indication : *Della collezione del sig. canonico Filippo Nicoli*. Nous doutons fort de l'authenticité de ce dessin.

Gravures d'après la fresque.

Giorgio Mantuano, 1550, 2 feuilles, avec cette inscription : ***Paulus Athenis per Epicuraeos et Stoicos quosdam philosophos adductus***, etc. Bartsch, t. XV, p. 395, nº 24.

1. La beauté et la finesse du dessin de cette gravure sont surprenantes, surtout dans les parties du nu; le charme de l'expression de la tête de la figure principale est même tellement supérieur à tout ce que Marc-Antoine a fait de plus parfait dans ce genre, qu'il faut nécessairement attribuer cette gravure à un autre grand artiste anonyme. On a cru y reconnaître la main de Raphaël : ce que nous ne pouvons cependant pas admettre, parce que les draperies, en opposition au nu, sont assez ***roidement*** traitées. Il y a encore deux autres estampes qui présentent les mêmes qualités et qui paraissent accuser le burin du même graveur. C'est la Vierge pleurant le Christ, dite la ***Vierge au bras nu*** (Bartsch, nº 34), et une Vierge assise sur des nues (B., nº 47); cette dernière gravure, non décrite (dans la collection de Dusseldorf), a surtout donné lieu à la conjecture en question, sur laquelle nous reviendrons plus tard.

H. 19"; l. 31". — Nicolai Nelli formis, 1572. Mauvaise planche en deux feuilles. H. 18" 2"; l. 30" 9"'. — J.-B. de Cavalerijs ex., deux feuilles. Retouché par Philippe Thomassin, avec l'adresse de Nic. van Aelst, 1617. Platon et Aristote avec des auréoles, deux feuilles cintrées dans le haut. Épreuves postérieures, avec Jac. de Rossi for. 1648. H. 18" 5"'; l. 30". — Gasparo Osello, ou *ad Avibus*, cité par Heinecke; Zani ne connait point cette gravure, et nous ne l'avons jamais vue. — L. Cossin, sans cintre, de la grandeur de la planche de Giorgio Mantuano. Il y manque les figures de Raphaël et du Pérugin. — Cholet, faible gravure, petit in-fol. en larg. — Franc. Aquila, 1722, grand in-fol. en larg., pour les *Picturæ*, etc. — Joh. Volpato, in-fol. en larg. — Domenico Cunego fecit, Romæ, 1792. Épreuves postérieures de 1799, à la manière noire. Grand in-fol. H. 25" 2"'; l. 33" 4"'. — Anonyme, Steph. Gantrel exc., grand in-fol. — Anonyme, petit in-fol — Ginseppe Mochetti, petit in-fol. en larg. — Petite gravure sur acier, en médaillon, par Franc. Putinati da Verona. H. 91 mill., br. 151. — Landon, n° 184.

Gravures partielles de la composition.

a.) Le groupe de Pythagore. — Six figures, gravées par Agostino Veneziano, 1523. Bartsch, t. XIV, n° 492.

b.) La figure d'Apollon dans la niche. — Gravée par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n°s 334 et 335.

c.) Alcibiade, représenté debout contre un autel. — Gravé par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 483. — Un dessin de cette figure, à la plume, lavé et rehaussé de blanc, se trouvait, en 1765, dans la collection d'Isaac Walraven, à Amsterdam.

d.) Les portraits de Raphaël et de Pérugin. — Gravés par M. F. Dien. In-4°. — Par P. Fidanza, de la grandeur de l'original. — Les mêmes, du côté opposé. — Lithographiés par Piloti, avec une teinte. — Le portrait de Raphaël seul, par P. Fidanza. In-fol. — Riepenhausen. In-fol. — Mich. Bisi, dans un petit ovale. — Dom. Cunego. Petit in-fol.

e.) Les deux groupes les plus rapprochés de Platon et d'Aristote. En contre-partie. Deux feuilles in-fol. — Joh. Paul Melchiori delin., gravé par Caet Blanci.

f.) Cinquante-deux têtes, de la grandeur de l'original, d'après la peinture, en 40 feuilles, et une feuille pour la dédicace à Don G. M. Azara, sous le titre : *Le LII Teste della celebre Scuola d'Atene dip. da Raffaello Sanzio d'Urbino nel palazzo Vaticano disegnate in XL carte*, dal cav. A. R. Mengs, incise da D. Cunego (Roma, 1785).

g.) *Raccolta delle teste dei Filosofi, dei Poeti, colle nove Muse ed Apollo e di oltri Uomini ill. dipinti da Rafaelle nella Scuola d'Atene e nel Parnasso al Vaticano*, dis. da L. Agricola, inc. da diversi. Num. 51 a 30 baj. l'una. (Roma, presso *Agapito Franzetti.*)

h.) Parmi les cent quarante-quatre têtes gravées à l'eau-forte, de la grandeur de l'original, par Fidanza, il s'en trouve dix d'après le Guide ; les autres sont de Raphael, et pour la plupart d'après les fresques du Vatican. Cette collection forme quatre volumes, dont les deux premiers parurent en 1757 et les deux autres en 1763. Les trois derniers sont bien inférieurs au premier. Ils portent pour titre : *Teste di personaggi illustri, etc., dipinte in Vaticano da Rafaelle, etc., divise in due tomi*, da Paolo Fidanza pittore. (Roma, 1757-1763.) — Ce recueil a été publié de nouveau avec un titre français, en 1785.

i.) Le duc d'Urbin, gravé par Laugier, 1841. In-fol.

C'est par erreur que dans : *Vie et Œuvres de Raphaël*, de C.-P. Landon, on attribue à ce maître trois premières esquisses pour l'École d'Athènes ; néanmoins, nous les indiquerons sommairement.

a.) Une assemblée de savants et de femmes, d'après Francesco Salviali, gravure attribuée à Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 479. Le monogramme KS., dont cette estampe est signée, appartient à un maître anonyme. Voy. Brulliot, p. 363.

b.) L'école d'un ancien philosophe, nommé aussi Denis l'Aréopagite, dans la chaire. Au milieu, près d'un pupitre, est assis un philosophe enseignant, entouré de ses disciples. Sur une tablette, dans le haut, on lit ces deux mots : *Deo Ignoto*. Gravé, à ce qu'il paraît, d'après le dessin d'un élève de Raphaël, par Jacopo Caraglio. Bartsch, t. XV, p. 91, n° 57. — Zani dit avoir vu à Parme un petit tableau représentant un Christ au milieu des Docteurs, avec le monogramme I A. qu'on trouve sur cette gravure et la date 1543. De cette composition, il existe aussi une ancienne gravure sur bois, par Jos. Porta Garfaguinus. — Landon, n° 355.

c.) Une assemblée de savants dans une salle à colonnes ioniques. Au centre, une statue dans une niche. Cette composition semble être de J.-B. Franco. — Landon, n° 354.

60. *Les trois Figures allégoriques.*

En cintre, au-dessus de la fenêtre. H. 7'; l. 20'.

La Prudence, à tête de Janus, est assise au milieu. Un génie enfant lui présente un miroir, et en face d'elle un autre enfant tient un flambeau. A gauche, est assise la Force, près d'un jeune chêne, entourée de deux petits génies. A droite, la Modération tient une bride, que désigne du geste un petit génie assis auprès d'elle.

Cette peinture, parfaitement conservée, nous montre le talent du peintre plus complet encore, s'il est possible, que dans l'École d'Athènes, quoique l'ordonnance de la composition, tout en témoignant de l'instinct du maître pour la symétrie, appartienne plutôt au genre plastique. Dans le bas, sur l'architrave de la fenêtre, on lit cette inscription, aux deux côtés des armes papales : IVLIVS. II. LIGVR. PONT. MAX. — AN. CHRIS. MDXI. PONTIFICAT. SVI. VIII.

Gravures d'après cette fresque.

Par Francesco Aquila, avec les peintures qui se trouvent au-dessous, de chaque côté de la fenêtre. Grande planche pour les *Picturæ*, etc. — Raphael Morghen, grand in-fol. en larg. — Landon, n° 66.

Gravures partielles de la composition.

a.) La Prudence, gravée par Agostino Veneziano, 1516. Bartsch, t. XIV, n° 357.

b.) La Modération, gravée par Agostino Veneziano, 1517. Bartsch, t. XIV, n° 358.

c.) La Prudence, avec deux génies à gauche, vraisemblablement d'après un dessin qu'on ne connaît pas. Fr. Bonnionne fec. In-4°. A l'eau-forte.

d.) La tête de la Prudence. Demarteau, 1787. A la manière du crayon. Grand in-fol.

e.) La Force. Gravée par H. Ferroni. In-fol.

61. *L'Empereur Justinien donnant les Pandectes.*

Tableau étroit, à gauche, près de la fenêtre.

L'empereur, couvert d'un manteau de pourpre, est assis sur un siége antique et présente les livres des Lois à Tribonianus, agenouillé devant lui. Six jurisconsultes sont debout derrière lui, et deux d'entre eux, Theophilus et Dorotheus, tiennent chacun un livre qui indique les nouvelles Constitutions et Institutions données par le même empereur. Une niche d'architecture forme le fond de cette composition.

Par suite d'un malheur arrivé dans le crépissement du mur, les couleurs de la fresque sont devenues très-pâles.

L'esquisse de cette composition passa de la succession de Sir Thomas Lawrence dans la collection de La Haye, et se trouve aujourd'hui à l'Institut de Staedel, à Francfort-sur-Mein.

Gravures d'après cette fresque.

Par Fr. Aquila, avec les autres tableaux de ce mur, pour ses *Picturæ*, etc. — Gravé au trait, par Francesco Giangiacomo, 1809, in-fol. — Landon, n° 353.

62. *Grégoire IX donnant les Décrétales.*

Tableau étroit, à droite, près de la fenêtre.

Le pape Grégoire, sous les traits de Jules II, est assis dans une niche et présente, en les bénissant, les Décrétales à un avocat du Consistoire, qui les reçoit à genoux. A gauche sont debout trois prélats : Giovanni de' Medici, qui fut plus tard Léon X, tenant le manteau du pape, et, derrière lui, Alexandre Farnèse, qui fut plus tard Paul III, et Antonio del Monte; mais, comme l'indique Bellori, il est plus vraisemblable que le portrait d'Antonio del Monte soit précisément celui qui tient le manteau du pape. Outre l'avocat agenouillé, il y a encore trois figures d'hommes, au côté droit.

Cette peinture, quoique moins altérée que la précédente, a aussi beaucoup perdu de sa couleur.

L'esquisse de cette composition, provenant de la collection du baron Verstolk van Soelen, à La Haye, a passé à celle de l'Institut de Staedel, à Francfort-sur-Mein.

Gravures d'après cette peinture.

Par Franc. Aquila, avec les autres peintures de ce côté de la chambre, pour ses *Picturæ*, etc. — Au trait, par Francesco Giangiacomo, 1809, in-fol. — Landon, n° 352.

Quelques têtes séparées, par P. Fidanza, pour ses : *Teste di person. ill.*, etc.

Tout le plafond de la salle, avec les huit tableaux et les ornements, a été gravé par Francesco Aquila, pour les *Picturæ*, etc. — De même, au trait, dans l'ouvrage de Montagnani. — De même, en couleurs, dans le bel ouvrage de Ludwig Gruner : *Specimen of ornemental art.* London, 1850, pl. 80.

63. *Figure allégorique de la Théologie.*

Tableau du plafond, dans un rond, sur fond d'or, genre mosaïque.

Cette figure est assise sur des nuages et tient de la main gauche un livre qui représente les dogmes de l'Église, pendant que de la main droite elle montre le groupe supérieur du tableau principal. Deux petits génies tiennent chacun une tablette, avec les deux inscriptions : *Divinar. Rer.* — *Scientia.*

Si belle de mouvement que soit cette gracieuse figure, elle ne paraît cependant pas avoir été exécutée par Raphaël lui-même. Il lui manque la manière sévère et libre à la fois du maître.

Gravures d'après cette figure.

Par B. Audran, grand in-4. — Nic. Boquet. Sans nom. Grand in-4. — Raphaël Morghen. 1781, grand in-4. En 1786, plusieurs épreuves de cette estampe furent coloriées d'après la fresque. — Giuseppe Bortignoni. Très-faible. Petit in-fol. — Pietro Chigi ; petit in-fol. — J.-M. de Sainte-Ève. Paris, 1848, grand in-4. — Lith. par Schreiner, 1849. — Landon, n° 68.

64. *Figure allégorique de la Poésie.*

Tableau du plafond, dans un rond, sur fond d'or, genre mosaïque.

Les ailes déployées et les jambes croisées, cette figure est assise sur un siége de marbre, orné de masques de théâtre, comme symbole de la poésie dramatique. De la main droite elle tient un livre, et une lyre dans la main gauche. Dans les nuages sont assis deux petits génies tenant des tablettes, sur lesquelles sont écrits : *Numine* — *afflatur.*

Cette figure, d'une beauté surnaturelle, est entièrement de la main de Raphaël, et de son faire le plus exquis.

Une belle esquisse à la pierre noire pour la figure principale est conservée dans la collection royale d'Angleterre.

Gravée par F.-C. Lewis, 1809, pour l'ouvrage de Chamberlaine.

Gravures d'après cette figure.

Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 382. — Le maître A F. Bartsch, t. XV, p. 536, n° 1. — Ancien maître, avec cette inscription : *Numie. aflatu.* R. au bas, à gauche, 1542. — Giulio Bonasone, pour les *Emblemata* de Bochius, in-12. Bartsch, t. XV, n° 307. — Benedict Audran, grand in-4. — N. Bocquet, sans nom, grand in-4. — Raphaël Morghen, grand in-4. — Giuseppe Bortignoni. Mauvaise planche in-fol. — Pietro Chigi, planche in-fol. — Ferd. Ruschweyh, 1829, dans un carré, planche in-fol. — J.-M. de Sainte-Ève, à Paris, 1848, grand in-4. — Lith. par Schreiner, 1859. — Photogr. dans l'ouvrage que S. A. R. le prince Albert a fait exécuter en 1857 : *Raffaellis drawings in the royal collection at Windsor castle; photographed by C. Thurslow Tompson.* — Landon, n° 71.

65. *Figure allégorique de la Philosophie.*

Tableau du plafond, dans un rond, sur fond d'or, genre mosaïque.

Cette figure est assise, un peu tournée à gauche, sur un siége de marbre, orné des figurines de la Diane d'Ephèse. Dans l'étoffe de son vêtement sont

figurément tissés les quatre éléments, et sur ses genoux sont posés les livres portant pour titres : *Naturalis et Moralis*. Deux génies debout tiennent des tablettes avec l'inscription : *Causarum — cognitio*.

Quoique ce bel ouvrage ait quelque peu souffert des restaurations, la main de Raphaël y est pourtant toujours très-reconnaissable.

Gravures d'après cette figure.

Par B. Audran, grand in-4. — N. Bocquet, sans nom, grand in-4. — Raphaël Morghen, grand in-4. — Cecchini, sans nom, grand in-fol. — E. Bonnionne, à l'eau-forte, in-4. — Giuseppe Bortignoni, petit in fol. — Pietro Ghigi, petit in-fol. — J.-M. de Sainte-Ève, à Paris, 1853, grand in-4. — Lith. par Schreiner, 1849. — Landon, n° 70.

66. *Figure allégorique de la Jurisprudence.*

* Tableau du plafond, dans un rond, sur fond d'or, genre mosaïque.

Le front orné d'un diadème, cette figure tient une épée de la main droite et des balances de la main gauche. Deux génies à ses côtés tiennent deux tablettes avec cette inscription : *Jus suum unicuique tribuens.*

Cette figure allégorique est la plus faible de toutes ; elle a certainement été peinte par un élève de Raphaël.

Gravures d'après cette figure.

Bened. Audran, grand in-4. — B. Simoneau l'aîné, in-4. — Chez Tardieu, 1716, avec un monstre sous les pieds de la figure, in-4. — Raphaël Morghen, grand in-4. — Giuseppe Bortignoni, petit in-fol. — Pietro Ghigi, petit in-fol. — J.-M. de Sainte-Ève, Paris, 1853, grand in-4. — Lith. par Schreiner, 1849. — Landon, n° 69.

67. *Le Péché originel.*

Petite peinture du plafond, sur fond d'or.

Adam est assis à gauche sous un figuier, tourné vers Ève, qui lui présente le fruit défendu. Celle-ci est debout, au côté droit, et tient de la main gauche une branche de l'arbre sur lequel se trouve le serpent à tête de femme.

Cette belle composition est exécutée de la manière la plus spirituelle.

Gravures : Virgil. Solis, du côté opposé, et avec un autre paysage. Bartsch, t. IX, p. 246. N° 4. — Remigius Vuibert Gallus sculp., anno 1635. A l'eau-forte. Petit in-folio. — Nic.-F. Bocquet, 1691, in-folio. — Fr. Muller, 1813, in-folio. — Jos.-Th. Richomme, 1814, in-folio. — Au trait, par Franc. Giangiacomo. — Landon, n° 313.

68. *Le Jugement d'Apollon contre Marsyas.*

Petite peinture du plafond, sur fond d'or.

Apollon assis, tenant sa lyre de la main gauche, ordonne à un berger d'écorcher Marsyas, attaché au tronc d'un arbre. Un deuxième berger, que l'on voit de dos, élève une couronne de laurier sur la tête du dieu.

L'exécution de cette fresque appartient à un des plus faibles élèves de Raphaël.

GRAVURES : Remy Vuibert, 1635, à l'eau-forte, petit in-folio.— Nic.-F. Bocquet, 1690, in-folio. — Au trait, par Fr. Giangiacomo. — Landon, n° 367.

69. *La Contemplation des astres, ou l'Astronomie.*

Petite peinture du plafond, sur fond d'or.

Une figure de femme, s'appuyant sur un globe céleste transparent, contemple avec admiration les planètes au milieu desquelles se trouve le globe terrestre. Deux petits génies, debout sur des nuages et tenant des livres, sont à ses côtés.

GRAVURES : Remy Vuibert, 1655, du côté opposé, petit in-folio. — Nic.-F. Bocquet, 1694. A l'eau-forte. In-folio. — Au trait, par Giangiacomo. — Landon, n° 445.

Une étude pour cette figure allégorique se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

70. *Le Jugement de Salomon.*

Petite peinture du plafond, sur fond d'or.

A droite, Salomon, assis sur son trône, vient de prononcer le jugement. Un jeune homme, vu de dos, tient, de la main gauche, l'enfant qu'il va couper en deux. Sur le devant, la fausse mère est à genoux, tandis que la vraie mère accourt pour empêcher l'exécution de la sentence.

GRAVURES : Remy Vuibert, 1635, petit in-folio. — P. Scalberg, 1637. A l'eau-forte. Petit in-folio. — Nic.-F. Bocquet, 1690, in-folio. — Pietro Anderloni sculp., 1845, grand in-folio. — Au trait, par Franc. Giangiacomo.

Études pour le tableau.

a.) Une esquisse à la pointe d'argent se trouve dans la collection d'Oxford.

b.) Une esquisse de la femme à genoux au premier plan est dans la collection Albertine, à Vienne.

c.) Une petite copie de ce tableau, par Nicolas Poussin, se trouve dans la collection Lamberg, à l'Académie de Vienne.

71. *Alexandre le Grand faisant déposer les œuvres d'Homère dans le tombeau d'Achille.*

L'un des deux tableaux en grisaille, sous le Parnasse, à gauche.

Le jeune conquérant, debout à droite, ordonne à un homme barbu de mettre un volume dans un sarcophage, dont le couvercle est soulevé par un jeune homme presque nu. Six guerriers se tiennent debout derrière Alexandre ; et à gauche, on voit six hommes, dont trois regardent avec curiosité dans le tombeau.

Depuis Bellori jusqu'à Montagnani, on a cru que cette belle composition représentait la découverte des livres sibyllins dans le tombeau de Numa Pompilius. Bartsch décrit ainsi la gravure de Marc-Antoine, d'après ce tableau : « Alexandre fait déposer les œuvres d'Homère dans le sarcophage de Darius. » Mais nous adoptons l'explication qu'Ernest Platner a donnée le premier dans sa *Description de Rome*, explication satisfaisante sous tous les rapports.

GRAVURES : Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 207. — Cop. A. Dans le bas : *Rafa. Vrb. Inue.* — Cop. B, du côté opposé. — Cop. C, du côté opposé, à l'eau-forte, sans aucune signature. — Étienne de Laulne ; petite feuille. H. 3", 3"'; l. 5". — Landon, n° 158.

Un dessin à la sanguine, d'une très-belle exécution, d'après la gravure de Marc-Antoine, fut vendu 400 florins à la vente du feu roi de Hollande, et passa en Angleterre.

72. *L'empereur Auguste défendant de brûler l'Énéide de Virgile.*

Peint à grisailles, sous le Parnasse, à droite.

L'empereur couronné de lauriers s'avance vers Plautius Tucca et Varius, amis de Virgile, et les empêche de jeter dans les flammes, selon les dernières volontés du poëte, son poëme inachevé de l'*Énéide*. On voit huit autres figures à droite.

Taja crut reconnaître, dans cette composition, la destruction des livres des Sibylles ; Bellori accepta, sans examen, l'explication donnée par Taja ; mais des écrivains postérieurs mirent en avant une nouvelle explication que nous avons adoptée.

La plupart des auteurs italiens de nos jours, qui ont écrit sur les arts, se sont ligués, en quelque sorte, pour attribuer à Polidore de Caravage toutes les grisailles de Raphaël et de son école ; c'est une opinion que Montagnani avait avancée au sujet de la grisaille que nous venons de décrire. Cette opinion n'a pourtant pas le moindre fondement, puisque, selon Vasari, Polidore de Caravage ne vint à Rome que sous Leon X, alors que son maître, Raphaël, était occupé à peindre les Loges, et quand déjà depuis longtemps la décoration de la Stanza della Segnatura était achevée.

Nous ne connaissons qu'une gravure d'après cette composition ; elle se trouve dans l'ouvrage de Montagnani sur les Stances.

73. *Les petits tableaux dans les embrasures des fenêtres.*

Ces peintures d'ornement, en grisailles rehaussées d'or, exécutées d'après les dessins de Raphaël, représentent des candélabres ou des grotesques, avec un petit tableau dans le milieu et un plus grand dans le haut. Ces peintures ont beaucoup souffert, elles ont été fortement restaurées et quel-

ques-unes sont totalement effacées. Donc il est aujourd'hui difficile de juger si les graveurs anciens nous en ont donné de fidèles reproductions, et surtout les estampes d'Étienne Baudet, qui a représenté les six côtés des embrasures, peuvent inspirer des doutes à l'égard de leur exactitude.

Ces dernières gravures portent le titre suivant : *Divers ornements de Raphaël peints aux embrasures des fenêtres du Vatican*, à Paris, chez Drevet.

Les sujets représentés dans ces estampes avec les grotesques sont les suivants :

a.) Le Jugement de Pâris. Cette composition paraît bien plus française que raphaélesque.

b.) L'Annonciation. La Vierge, agenouillée devant un prie-Dieu, et à gauche l'ange également agenouillé. La composition primitive de Raphaël est vraisemblablement celle qu'Enea Vico a gravée (Bartsch, t. XV, p. 282, nº 2), et qui se trouve dans la chambre d'Attila, au Vatican.

c.) Saint Pierre chez le centenier Cornelius.

d.) Le Christ apparaissant à saint Pierre devant les murs de Rome. On a utilisé, dans cette estampe, la composition de Raphaël qui est exécutée dans la chambre di Torre Borgia.

e.) Un Tribunal dans une basilique.

f.) Une Femme prisonnière conduite par deux hommes devant un tribunal. Peut-être est-ce le Jugement de Daniel entre Suzanne et les deux vieillards.

Les deux seuls sujets encore reconnaissables aujourd'hui dans les fresques de la chambre se trouvent près de la fenêtre, du côté de la Jurisprudence. L'un, à côté de Justinien promulguant les *Pandectes*, représente le Jugement de Séleucus condamnant son fils; et en face, les Apôtres disant au Christ : « Voici deux épées » (Saint Luc, chap. XXI).

Pietro Santo Bartoli a fait des eaux-fortes d'après ces deux tableaux dans son recueil de 14 planches, outre le titre et la dédicace à Nic. Simonelli. — Landon, nºˢ 250 et 252.

Dans les gravures de Franc. Aquila, d'après toutes les peintures du mur, l'Incrédulité de saint Thomas serait peut-être le sujet des petits tableaux. L'esquisse originale devait se trouver dans la collection Crozat. — Gravée par Caylus et N. Lesueur, en octogone. — Landon, nº 232. — Le même sujet, mais avec trois figures seulement, s'est trouvé à la vente Ten Kate et A. Rutgers, à Amsterdam, en 1778. — Gravée par B. Picart, dans les *Impostures innocentes*, nº 1. — Du côté opposé, par G.-F. Schmoll, grand in-4º.

74. *Les tableaux du soubassement de la Chambre della Segnatura.*

On sait que Raphaël avait fait poser, en forme de soubassement ou de socle, autour de cette chambre, des panneaux de bois sculptés, œuvre de fra Giovanni de Vérone, panneaux qui furent enlevés sous Paul III et remplacés par des peintures de Perino del Vaga[1]. Ces peintures, ayant beaucoup souffert, furent pour ainsi dire refaites par Carlo Maratti et ses élèves, en 1702. Néanmoins, elles portent encore des vestiges du pinceau de Perino del Vaga, et comme ces petits tableaux, en couleur de bronze, ont un rapport direct avec les sujets principaux, nous les indiquerons brièvement. Ils sont séparés entre eux par huit cariatides et deux Termes en grisaille. Ils ont été gravés au trait dans l'ouvrage de Montagnani.

Sous la fresque de la Théologie.

a.) La Science des choses divines. Figure allégorique de femme.

b.) La Sibylle de Tibur montrant à l'empereur Auguste l'apparition de la Sainte Vierge.

c.) Saint Augustin regardant, au bord de la mer, un enfant qui veut la vider avec une cuillère.

d.) Un Sacrifice païen.

Sous l'École d'Athènes.

e.) La Philosophie spéculative. Figure allégorique de femme.

f.) Savants orientaux et magiciens discutant sur le globe terrestre.

g.) Siége de Syracuse.

h.) La Mort d'Archimède.

Sous la Jurisprudence.

i.) Moïse présentant les Tables de la loi au peuple d'Israël.

k.) Discours de Solon au peuple grec.

Sous le Parnasse.

Ici se trouvent six petits tableaux, en toutes couleurs, représentant des vues de paysages à travers des portes architecturales. On reconnait, dans une d'elles, le temple de Minerva medica, à Rome.

75. *Portrait du pape Jules II.*

Sur bois; h. 3' 1''; l., 2' 10''. Figure jusqu'aux genoux.

Le pape, tourné à gauche, est assis dans un fauteuil, sur lequel il appuie ses bras, et de la main gauche, ornée de trois bagues, il tient un mouchoir.

1. Voyez Vasari, dans la Vie de Perino del Vaga. Les ecrivains modernes, jusqu'à Montagnani, attribuent ces peintures à Polidore de Caravage, quoique le style en soit très-different de celui de ce maitre, qui d'ailleurs avait déjà quitté Rome en 1527, et qui ne revint plus au cette ville. De plus, Paul III ne fut élevé au saint-siege qu'en 1534.

Son regard méditatif paraît fixé vers le bas. Il a la tête couverte d'une toque de velours rouge. Sa barbe blanche descend sur la poitrine. Le fond est vert.

Raphaël peignit ce portrait, selon toute apparence, pour le pape lui-même, qui en fit don à l'église Santa Maria del Popolo, à Rome. Au moins se trouvait-il encore dans cette église du temps de Vasari, et même du temps de Sandrart. Les jours de grande fête, il était exposé au public avec la Madone de Loreto, peinte également par Raphaël. On ignore comment il devint depuis la propriété de la famille des Médicis.

Les connaisseurs ont souvent discuté entre eux pour savoir quel était l'original entre les nombreuses répétitions qui existent de ce portrait. En réalité, il y a beaucoup de ces répétitions qui ont certainement été exécutées sous les ordres de Raphaël dans son atelier, et qui, par conséquent, sont excellentes. Il n'est pas douteux que, déjà du temps de Raphaël, toutes ces répétitions devaient passer pour originales, comme le même fait s'est reproduit, de notre temps, pour les portraits de Napoléon, d'après Gérard, et pour ceux du roi d'Angleterre, d'après Lawrence.

En ce qui concerne le véritable original, il est certain, du moins pour tous les connaisseurs, que c'est le portrait du palais Pitti, dont le dessin et le modelé sont bien supérieurs à tous les autres.

Ce portrait a été un peu usé par le nettoyage qu'on lui fit subir en France, où il a figuré, comme tant d'autres chefs-d'œuvre, au musée Napoléon. Mais, malgré ce nettoyage, c'est toujours une œuvre magnifique.

GRAVURES : Morace, pour la *Galerie de Florence*, de Wicar, in-4°. — Chataignier, in-8°, pour la *Galerie Filhol*. — A. Daverio del. e inc.; petit in-folio; seulement ébauché. — J. Delfini sculp., P. Toschi dir. In-folio. — Landon, n° 217.

Le carton original, dessiné à la pierre noire, a été piqué dans les contours pour le calque. Il passa de Rome dans la galerie Corsini à Florence.

Copies de cette peinture.

a.) Copie très-remarquable, à Florence, dans la Tribune de la galerie. Ce tableau, provenant de la succession des ducs d'Urbin, échut par héritage à la grande-duchesse Vittoria, nièce du dernier duc et épouse de Ferdinand II de Médicis (*Real. Gall. di Firenze*, 1817, t. I, p. 8). Il est d'une exécution hardie, ferme, juste de modelé, et d'une couleur bien empâtée, mais il lui manque la finesse, et surtout l'air de vie, qui est si admirable dans l'original. Les mains, aux doigts allongés, sont très-négligemment dessinées, et les ombres des chairs sont d'un ton brun rouge foncé. Le collet rouge est trop glacé, ce qui fait qu'il manque de lumière. Les accessoires sont un peu roides et la barbe est trop lourde de faire.

Bien plus faible est une seconde copie qu'on voit au palais Pitti.

b.) Au palais Borghèse, à Rome. Cette copie, attribuée à Jules Romain, est d'une exécution ferme, mais un peu dure.

c.) Au palais Corsini, à Rome. Copie peu distinguée.

d.) Dans la galerie Torlonia, à Rome. Copie un peu meilleure que la précédente.

e.) Dans la galerie royale du palais, à Turin.

f.) Au musée de Berlin. H. 2', 11", 6"' ; l. 2', 6", 6"'. Elle provient de la galerie Giustiniani. M. de Rumohr, dans son ouvrage sur l'Italie, croit pouvoir l'attribuer à Sébastien del Piombo [1].

g.) Dans la National Gallery, à Londres. H. 3', 6"; l. 2', 8". Cette copie [2] provient des collections Falconicri et Angerstein.

h.) Dans la galerie Miles, à Leight Court, près Bristol. Sur bois. Cette copie est tout à fait remarquable.

i.) Il doit se trouver en Angleterre encore un autre portrait de Jules II, provenant de la galerie d'Orléans, et vendu en 1800, pour 36 livres sterling. Sur toile. Dans le haut, on lit : JVLIVS. H. 3'; l. 2', 3". Gravé par Morel, in-4°, pour la *Galerie d'Orléans.*

j.) On a vendu une copie à Paris, en 1826, laquelle était passée de la succession des ducs de Moncada au marchese Altamira. H. 40"; l. 28". Voy. *Stuttgarter Kunstblatt,* du 26 juin 1826.

Quant à la tête seule de ce portrait, nous en connaissons trois répétitions, et toutes trois présentées comme esquisses pour le tableau ! Celle qu'on voit à Alton Tower, près Ashbourn, résidence du comte de Shrewsbury, est vraiment très-belle ; l'autre se trouve à Urbania, dans la collection Marco Rossi ; et la troisième était au palais de Lucques et fut vendue en Angleterre avec tous les tableaux de cette collection.

76. *Portrait du marchese Federico de Mantoue* [3].

Sur bois ; h., 15" 6"' ; l., 8" 6"'.

Dans le Catalogue des ouvrages d'art du roi Charles Ier d'Angleterre, fait par van der Doort (*A Catalogue and description of king Charles I capital Collection of pictures,* etc., *from an original MS. in the Ashmolean Museum at Oxford.* London, 1757, in-4°, p. 3), ce portrait du duc futur de Mantoue est décrit de la sorte : « Bought by the king. A young man's head without a beard, in a red cap, whereon a medal and some part of his white shirt, without a ruff, in his long hair ; being the marquis of Mantua, who was by the emperor Charles V made the first duke of Mantua. The picture being only a head, so big as the life. Upon a board in a black frame, painted upon the right light. H. 5 1/2",— 8 1/2". »

1. *Talienische Forschungen*, t. III, p. 108.

2. Elle est donnée comme *répétition* originale, dans le Catalogue de la National Gallery (1857), et elle a été gravée, toujours comme original, dans l'ouvrage de Jones sur la collection nationale (*Note de l'éditeur.*)

3. Né le 17 mars 1500.

Nous avons déjà dit que Raphaël avait fait le portrait du jeune prince à l'âge de dix ans, dans l'École d'Athènes, et que ce prince devait nécessairement être à Rome entre les années 1509 et 1511. De plus, une lettre (Voy. *Pungileoni*, p. 288) du marchese Francesco Gonzaga à son fils Francesco, en date du 6 février 1513, nous apprend que, cette année, le prince de Mantoue était encore à Rome ; son portrait a donc pu être fait d'après nature par Raphaël. On voit, par un passage du *Cortegiano*, du comte Castiglione, déjà écrit en 1514, tout ce que promettait alors le jeune duc de Mantoue. Voici ce passage : « Celui qui donne entre tous les plus belles espérances me paraît être le seigneur Federico Gonzaga, l'aîné des enfants du marchese de Mantoue, qui est neveu de notre duchesse (d'Urbin). Car, outre la candeur de ses manières et la modestie qu'il montre dans un âge si tendre, ceux qui sont chargés de son éducation disent de lui des choses extraordinaires, et, entre autres, qu'il est très-intelligent ; que la gloire est sa seule ambition ; qu'il est bienveillant, magnanime, généreux et ami de la justice. Donc, un pareil commencement permet d'attendre une belle fin. »

Federico Gonzaga, ayant admiré à Rome les chefs-d'œuvre que créa Raphaël, devint si enthousiaste pour les arts, qu'aussitôt après son avénement au pouvoir ducal, il appela Jules Romain (en 1524) à Mantoue, et se plut à encourager de grands travaux artistiques.

D'après des renseignements que nous ne saurions toutefois garantir, le portrait du duc de Mantoue a fait partie de la collection du cardinal de Richelieu ; mais W. Buchanan, dans ses *Memoirs of paintings*, etc. (London, 1829, t. I, p. 295), dit avoir rapporté en Angleterre ce même portrait, qu'il désigne erronément comme étant celui du jeune duc de Milan, lequel se trouvait dans la collection du roi Charles Ier. Quoi qu'il en soit, ce tableau, qui était en 1831 dans la possession de M. Edward Gray, à Londres, se trouve à présent chez M. Lucy, Chaslecote Park, près Warwick. Des connaisseurs, qui l'ont vu, assurent qu'il représente un jeune homme d'une grande beauté, habillé de noir, avec une chemise blanche qui ressort du vêtement, et la tête couverte d'un chapeau rouge, auquel est attachée une médaille, selon la mode du temps.

Cette peinture aurait, dit-on, beaucoup souffert.

77. *Portrait de Raphaël lui-même.*

Jusqu'aux genoux.

Tourné à gauche, vu de trois quarts, Raphaël est assis devant une table recouverte d'un tapis, sur laquelle il appuie son bras droit, en laissant pendre sa main, tandis que, de la main gauche, il tient son pourpoint garni de fourrures. Ses amples cheveux bruns, séparés sur le front, tombent en partie sur la poitrine et en partie sur le cou. Il est coiffé d'une barrette, posée en biais et un peu en arrière sur la tête. Pour fond, le mur

d'une chambre avec une fenêtre qui s'ouvre sur un paysage où sont plusieurs édifices, dont l'un ressemble au tombeau de Cecilia Metella, près de Rome.

Raphaël paraît être, dans ce portrait, âgé d'environ vingt-cinq ans; il a le nez long et fin, la bouche caractérisée et le menton assez développé. Son front large et découvert est accompagné de sourcils doucement arqués. Son regard, doux et pénétrant à la fois, est dirigé vers le spectateur. Le beau contour de sa joue gauche accuse pourtant cette maigreur particulière qu'une âme ardente entretient souvent dans une nature pleine de force et de jeunesse.

Nous avons déjà exprimé la conjecture que ce portrait pourrait bien être celui que Raphaël promettait à Francesco Francia, dans la lettre qu'il lui adressa le 5 septembre 1508. Les auteurs anciens ne donnent aucun renseignement positif à ce sujet; mais Scanelli (*Microcosmo della pittura*, etc. Cesena, 1657, p. 169) mentionne un très-beau portrait de Raphaël, peint par lui-même, qui était alors dans la galerie de Modène, portrait de grandeur naturelle, vu presque de face et regardant le spectateur. Ce portrait, d'une authenticité incontestable, qui pourrait bien être celui que nous décrivons, est encore indiqué dans le manuscrit de la bibliothèque ducale, intitulé : *Descritione delle pitture esistenti nella ducal Galleria di Modena l'anno* 1744. Cette indication est ainsi conçue : « Ritratto di Raffaello di Urbino, dipinto da se medesimo. » Mais une autre main a mis en note : « Si è perduto. » (Voy. *Pungileoni*, p. 283.)

D'après une tradition dont il ne nous a pas été possible de découvrir la source, Antoine van Dyck aurait possédé un portrait de Raphaël conforme à la description précédente et que Paul Pontius a gravé du côté opposé.

Deux répétitions de ce portrait sont aujourd'hui connues, mais nous n'en avons vu aucune. D'après un renseignement que nous trouvons dans la *Real Galleria di Firenze*, t. I, p. 5, et dans Longhena, p. 653, un de ces tableaux serait en la possession du prince Adam Czartorysky, qui l'acheta en 1807 à Venise. Il existe une gravure au trait d'après ce tableau, par Felice Zeliani, avec une inscription indiquant que la peinture se trouvait chez le sig. Niccola Antonioli, à Venise. M. Waagen, qui avait vu ce portrait chez le prince, à Paris, affirme que c'est l'original, et que cet original est de la plus grande beauté.

L'autre portrait, qui a été vu, il y a quelques années, en Angleterre et dans les Pays-Bas, appartient à M. Reghellini de Schio; il fut gravé par Devlamynck, avec une légende indiquant qu'il était autrefois dans la collection ducale de Mantoue, où il avait été porté par Jules Romain.

Les connaisseurs doutent de l'originalité de ce dernier portrait, mais

ils l'attribuent à un élève de Raphaël. Cette peinture doit avoir beaucoup souffert, Probablement c'est la même qui provenait de la succession de M. Jac. Philippe Rottier, à Gand, et qui fut mise en vente au prix de 60,000 fr., sans trouver d'acquéreur. M. van Hansselaer en a, dit-on, offert 10,000 fr.

L'académie Carrara, à Bergame, possède une copie du portrait de Raphaël, copie qui n'est pas même du temps. Nous en avons vu une autre qui faisait partie de la collection Barbini à Venise, actuellement à Stuttgard ; dans cette copie, le revers du vêtement est de brocard d'or, et la pelisse, de couleur claire, est tachetée.

GRAVURES : Paulus Pontius fecit et excudit. Avec ce titre :

RAPHAEL DE URBIN.

Urbinum urbs aluit pinxit sua dextera, nempe
Qui melius quiret pingere, nullus erat.
Sic ipsum præter bene quis pinxisset Apellem !
Eximia eximios pingier arte dicet.

Tourné à droite. Petit in-folio. — Ant. Gramignani, dans un ovale, in-12. — A Paris, chez Odieuvre, tourné à gauche, in-8°. — Chez B. Moncornet, tourné à gauche, in-8°. — G. W. Knorr, le buste seulement, tourné à gauche, in-12. — P. Pejroleri, seulement le buste du peintre tenant une tablette, in-8°. — Souvent pour feuille de titre, en buste, comme pour les sept Cartons de Th. Bowles et S. Gribelin; — pour : *Vie et OEuvres de Raphael*, de Landon. — Au trait, gravé par Felice Zeliani (Venezia, presso il sig. Niccola Antonioli). — D'après le tableau des Pays-Bas, par P. Devlamynck, tourné à gauche, avec cette note : « Ce tableau provient de la fameuse collection du duc de Mantoue, qui le tenait de Jules « Romain. Il appartient maintenant à M. Reghellini de Schio. Dédié à M. le che- « valier Odevaere, etc. » Grand in-folio.

78. *La Maîtresse de Raphaël.*

Figure jusqu'aux genoux, tournée à gauche.

Éclatante de jeunesse, cette belle personne est assise, à demi nue, au milieu d'une riche végétation. Une draperie jaune rayée entoure sa tête, et ses cheveux sont retenus par un cercle d'or, avec des feuilles et des fleurs garnies de pierres précieuses. D'une main elle se couvre jusqu'aux seins avec une légère étoffe, et sa main gauche est posée sur ses genoux, enveloppés d'une draperie rouge. Sur le bracelet qu'elle porte au bras gauche se trouve cette inscription : RAPHAEL. VRBINAS. Le regard et l'expression de cette femme ont quelque chose d'ingénu et de sensuel tout à la fois; mais les traits n'ont rien de très-animé, ni de très-fin ; le nez même est un peu lourd.

A en juger d'après la manière de faire de cet ouvrage et aussi eu égard aux sonnets amoureux que Raphaël fit vers 1509, nous datons ce portrait de cette époque, et nous pensons qu'il peut avoir été fait, par conséquent, en même temps que le portrait du peintre lui-même.

Une note manuscrite du seizième siècle, qui se trouve sur un exem-

plaire de l'ouvrage de Vasari, édition de 1568, donne à la maîtresse de Raphaël le nom de Margarita. Cet exemplaire appartient à l'avocat Giuseppe Vannutelli à Rome, et Visconti, dans son *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio* (Roma, 1833, p. 85), est le premier qui ait fait connaître le nom de la maîtresse de Raphaël.

Il existe beaucoup de répétitions de ce portrait, mais celui que possède la galerie Barberini à Rome est incontestablement l'original. Il est déjà cité comme tel dans le livre : *Ædes Barberinæ*, etc., publié à Rome en 1642, p. 153 : « Raphaelis tabula dimidiatæ fœminæ, neque tamen divinum Raphaelis ingenium ex hujus imaginis inspectione omnis dignoscere possumus. »

Ce portrait est d'un dessin et d'un modelé très-fin, notamment la poitrine et la main droite. Autrefois, il était presque méconnaissable à cause de la poussière et de la crasse qui le couvraient. Mais Palmaroli, qui l'a nettoyé en 1820 avec le plus grand soin, a fait reparaître son beau coloris et la touche spirituelle de l'artiste.

La couleur des chairs est d'une fraîcheur extrême et d'un ton très-doux, les ombres seules ont quelque chose de trop brun; il en est de même du fond. Mais ces légers défauts peuvent aussi être attribués à la restauration faite avec du bitume.

GRAVURES : Domenico Cunego, 1772, avec cette suscription : Raphaelis Amasia, vulgo La Fornarina. Petit in-folio, pour la *Schola italiana* de Hamilton. — Franciscus Rastaini, 1778, copie. Petit in-folio. — Pietro Fontana, in-folio. — Dans un rond, 1797, in-8°. — Sunlach direxit, petit in-folio. — Landon, n° 159.

Copies d'après cette peinture.

a.) Au palais Borghèse, à Rome. Elle est un peu brune de coloris. Le catalogue de la galerie l'attribue à Jules Romain.

b.) Au palais Sciarra Colonna, à Rome. Cette copie provient de la maison Barberini. Elle est, comme la précédente, traitée froidement et avec roideur.

c.) Au palais Albani, à Rome. Copie sortie de l'école de Raphaël.

d.) Dans la villa Lante, au milieu d'un médaillon peint à fresque.

Gravé par Paolo Fidanza, n° 9, pour ses *Têtes choisies*, etc. De grandeur naturelle. Ovale. — Godefroy et Aubert, dans le *Recueil d'estampes gravées d'après des peintures antiques italiennes*, par A.-B. Desnoyers, dessinées en 1818 et 1819. Paris, 1821.

M. Desnoyers a donné aussi dans ce même recueil une gravure d'après un autre portrait de femme, en médaillon. Il prétend, dans son Appendice, p. 43, que ce portrait est celui d'une maîtresse que Raphaël eut à Florence, 1504 à 1507. Mais il ne fournit pas de preuve à l'appui de cette assertion, qui n'est soutenue d'ailleurs par aucune tradition.

79. *Portrait d'un jeune homme.*

Au musée du Louvre. En buste. H., 22" ; L., 16". De l'ancienne collection de Louis XIV.

Ce portrait représente un charmant jeune homme, d'environ quinze ans, aux cheveux blonds recouverts d'une barrette noire, qui, le coude appuyé sur une table et la tête appuyée sur sa main, regarde le spectateur. Son vêtement, d'une étoffe vert sombre, se détache vigoureusement sur un fond de la même couleur, mais plus clair.

Ce portrait est traité avec beaucoup de facilité, mais il n'est peut-être pas partout d'un dessin très-correct.

L'inventaire de Bailly, dressé en 1709-10, porte : « Tableau estimé de Raphaël, représentant son portrait : il a été rehaussé de six pouces et demi, et élargi de trois pouces et demi. »

Mariette dit dans sa Description du cabinet Crozat : « Parmi quelques-uns, il passe pour être le portrait de ce peintre (Raphaël). Mais on a peine à se persuader que, dans un âge si peu avancé que l'est le jeune homme représenté dans le tableau, Raphaël fût déjà aussi éloigné de sa première manière, qu'il le paraît dans l'ouvrage dont nous parlons [1]. »

Gravures : Nicolas Edelinck, n° 10, côté opposé, in-8°, pour le *Cabinet Crozat.* — M. Gandolfi, pour le *Musée Napoléon*, in-folio. — Boutrois, pour la *Galerie Filhol*, in-8°. — E. Demarteau, de la grandeur de l'original, noir et coloré, comme étant le portrait de Raphael lui-même. — Lith. par G. Staal. — Raphael Sanzio, à l'âge de quinze ans. Dessiné et gravé à Paris, par F. Forster, en 1843, in-folio. — Pannier sculp., 1844, in-8°.

80. *Madonna di Loreto.*

Figure jusqu'aux genoux.

La sainte Vierge, debout, tournée à gauche, derrière la couche de l'enfant Jésus, lève le voile qui le couvre en étendant le bras droit en l'air. L'enfant, couché sur un coussin, étendant ses mains vers sa mère, est d'un mouvement vif et spirituel ; saint Joseph, appuyé sur un bâton, se tient derrière la Vierge. Un rideau pour fond. Figures de grandeur naturelle.

Ce tableau se trouvait autrefois dans l'église S. Maria del Popolo, à

1. M. Villot dit, dans son *Catalogue des tableaux du musée impérial du Louvre* (p. 223 des Écoles italiennes, 6e édition), que « cette peinture, évidemment de la troisième manière du peintre, a dû être exécutée de 1515 à 1520, et ne peut par conséquent représenter ses traits. » Emeric David, dans la notice qu'il a consacrée à ce tableau (*Musée français*, de Robillard-Peronville), ne paraît pas éloigné de croire, malgré l'autorité de Mariette, que Raphaël s'est peint lui-même à l'âge de seize ou dix-sept ans dans ce tableau, qui serait ainsi un ouvrage de sa première manière : « Le fait est sans doute très-délicat, dit-il ; les couleurs sont liées et fondues avec beaucoup de soin ; mais on sait que cette manière d'imiter la nature était familière à l'élève du Perugin dès ses plus jeunes années, et il dut particulièrement s'y attacher dans cette occasion, où il voulait représenter le coloris d'un adolescent. Ce portrait présente d'ailleurs quelques imperfections qui semblent annoncer l'ouvrage d'un jeune homme ; l'œil gauche, la main, le poignet ne sont pas dessinés correctement ; les cheveux manquent de légèreté. De semblables erreurs n'auraient point échappé à Raphaël dans un âge plus avancé. » (*Note de l'éditeur.*)

Rome, avec le portrait du pape Jules II; il y était encore en 1675, puisque Sandrart l'y a vu à cette époque. (Voy. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, p. 121.) Les renseignements positifs manquent sur les destinées de ce tableau [1]; mais il est généralement accrédité qu'un Romain, du nom de Girolamo Lottorio, en fit don au trésor de Loreto, en l'année 1717; c'est de là que lui est venue sa dénomination actuelle. Sur le volet du tableau, volet qui a maintenant disparu, on lisait l'inscription suivante :

Pictorum principis
Raphaelis Sanctii Vrbinatis
opus
quod Hieronymus Lottorius Romanus
Sacræ domui Lauretanæ hæredi ex asse
reliquit
ad perennem pii testatoris memoriam
Clemente XI P.O.M. annvente
in Lauretano thesauro collocatum est
Anno D. MDCCXVII.

Voyez l'ouvrage de Vincenzo Murri : *Sopra la Santa Casa di Loreto*, 1741, p. 205.

1. Les journaux du mois de juillet (1857) ont annoncé à grand fracas la découverte de l'original. Voici la note qui a été envoyée d'Italie à ce sujet, et qui ne peut être qu'une manœuvre habile de la part d'un marchand de tableaux :

On écrit de Florence, le 2 juillet, au *Morning Post* : « La découverte d'un véritable tableau de Raphaël est un événement qui intéresse non-seulement les artistes, mais les personnes de goût de tous les pays. Vos lecteurs seront donc charmés d'apprendre que les plus hautes autorités existant en Italie viennent de déclarer que l'original de la *Madonna di Loreto* était en la possession d'un M. Walter Kennedy Laurie, gentleman anglais, résidant à Florence.

« Cette déclaration émane des membres de l'Académie des Beaux-Arts de Rome et est ainsi conçue :

« Rome, le 3 juin 1857.

« Le signor commandatore, le président et les professeurs de la classe de peinture, se sont « réunis pour examiner le tableau soumis à leur appréciation par le chevalier Walter Kennedy « Laurie, représentant la sainte Vierge (demi-figure), ayant devant elle, reposant sur un linge, « l'Enfant divin qui cherche avec amour à embrasser sa mère, tandis que de ses deux mains « elle soulève le voile qui le recouvre; saint Joseph, qui est derrière, à gauche, regardant avec « admiration, etc. Les professeurs expriment à l'unanimité l'opinion que ce tableau est de « Raphaël d'Urbino, et de sa meilleure époque, et qu'il est dans un état parfait de conservation, « à l'exception de quelques parties évidemment restaurées par une personne sans aucune capa- « cité. Cette œuvre est tellement remarquable, que les professeurs expriment le désir qu'elle « puisse être ajoutée aux richesses artistiques dont Rome est déjà en possession.

« Pietro Tuerani, président; Filippo Agricola, Tomaso Minardi, Ferdinando Cavalleri, Fran- « cesco Caglietti, Francesco Podesti, Natale Carta, Alessandro Capatti, Niccola Consoni, Paolo « Mercuri, Salvatore Betti, professeur et secrétaire perpétuel. »

« Par suite de cette déclaration, des instances ont été faites par le cardinal Antonelli auprès de M. Laurie, pour l'engager à céder le tableau au gouvernement romain; mais M. Laurie a préféré le conserver dans sa famille et l'a rapporté à Florence. »

Malgré le magnifique certificat accordé à ce tableau par l'Académie des Beaux-Arts de Rome, nous attendrons que le tableau ait été vu et jugé par les vrais connaisseurs, pour lui donner rang parmi les œuvres authentiques du peintre d'Urbin. (*Note de l'éditeur.*)

Selon Rehberg, dans son *Raphaël d'Urbin*, p. 64, les Français avaient enlevé ce tableau, lors de l'occupation de Lorette, pour le transporter à l'Académie de France à Rome, où il (Rehberg) l'avait vu ; mais, au lieu de l'original, on n'aurait envoyé à Paris qu'une copie. Le baron A. Boucher Desnoyers, dans son appendice à Quatremère de Quincy, p. 35, pensait que l'original a été donné à un musée départemental de la France [1].

D'après d'autres renseignements, que nous ne garantissons pas, cet original aurait déjà été dérobé à Loreto avant l'arrivée des troupes françaises, et il se trouverait encore caché dans une petite ville d'Italie.

Le marquis Spinola crut reconnaître l'original dans une copie qui était depuis longtemps en son hôtel, à Gênes, et il vendit ce prétendu original, en 1847, au roi de Sardaigne.

Ce fait est rapporté dans le *Galignani Messenger*, de 1847.

Une autre copie appartenant à la veuve de feu le chevalier Laurie, à Florence, est, selon le jugement de Sir Charles Eastlake, d'une grande beauté et exécutée d'une manière tout à fait analogue à celle de Raphaël. Ce tableau étant depuis bien des années dans la possession de la famille de cette dame, ne saurait être par conséquent celui qu'on voyait autrefois à Lorette.

Nous citerons encore une autre copie qu'on dit également être l'original, et qui se trouve dans la possession de la duchesse Marie de Saxe-Meiningen. Ce tableau, rapporté d'Italie à Paris par le général français Alix, comte de Freudenthal, a été fortement restauré. En 1808, le général le prit avec lui à Cassel et le déposa, en 1813, chez M. Louis Hummel, peintre, qui devint directeur de la galerie de cette ville. Plus tard, en 1825, le prince-héritier, puis électeur, Guillaume II de Hesse-Cassel, l'acheta pour en faire présent à son épouse, grand'mère du prince George de Saxe-Meiningen, et celle-ci l'a légué à sa fille Marie, duchesse de Meiningen. H. 3' 5" 8'"; l. 2' 6" 2'".

En tout cas, nous n'avons reconnu l'original dans aucune des répétitions de ce tableau que nous avons vues. Mais, par contre, il en existe beaucoup d'anciennes copies. Vasari en cite déjà deux peintes par Bastiano di San Gallo, nommé Aristotile, lesquelles se trouvaient de son temps à Florence ; l'une chez les héritiers d'Ottaviano de' Medici, et l'autre chez Filippo dell' Antella.

Voici les copies qui nous sont connues :

a.) Au musée du Louvre [2], on a exposé depuis 1821 une bonne ancienne

1. C'est à la commune de Morangis que fut donné ce tableau, par ordonnance royale du 27 juin 1820, quand on eut constaté que le prétendu original était une copie médiocre, que remplaçait avantageusement, au musée du Louvre, le tableau acheté par Louis XVIII. La remise du tableau fut effectuée par les soins de Landon. (*Note de l'éditeur.*)

2. Ce tableau, acheté comme original, en 1816, par le roi Louis XVIII, qui voulait autant

copie, mais qui a été fortement restaurée. Quoi qu'il en soit, elle a été acquise, pour cette galerie, avec quelques autres tableaux de peu d'importance, au prix de 100,000 fr.! Voy. *Stuttgarter Kunstblatt* du 20 décembre 1821.

Gravé par Villerey, pour la *Galerie Fithol*, in-8°.

b.) M. Willet, si nous ne nous trompons, acheta de la galerie d'Orléans une copie de cette composition pour 300 liv. sterl. C'est sans doute cette copie qui fut vendue aux enchères, en 1835, à Londres, à M. Stanley. H. 3', 6''; l. 2', 8''.

Gravé par A.-L. Romanet, pour la *Galerie d'Orléans*; petit in-folio. — G. Bouillard; petit in-folio.

c.) J.-Th. Richomme exécuta, après son retour d'Italie en 1813, une gravure grand in-4°, d'après un dessin qu'il avait fait à Rome, d'après une copie attribuée à Jules Romain. (Voy. *Stuttgarter Kunstblatt* du 20 décembre 1821.)

d.) Dans la galerie du duc de Marlborough, à Blenheim. Cette copie est médiocre.

e.) Dans la galerie Miles, à Leight Court, près Bristol. C'est une belle copie, mais sans le saint Joseph. Sur bois.

f.) Dans la galerie de la Brera, à Milan. C'est une bonne copie ancienne, qui se trouvait auparavant dans l'église du monastère de Sassoferrato et qui, par cette raison, est aussi nommée Madonna di Sassoferrato. (Voy. *Memorie storiche de Ricci*, t. II, p. 262.)

g.) Autrefois dans la galerie du cardinal Fesch, à Rome. Bonne copie de l'école de Raphaël. La carnation est un peu rouge brique.

h.) Dans la Chambre des conservateurs, au Capitole, à Rome. C'est une mauvaise copie.

i.) Dans l'église S. Agostino, à Rome. Au second autel, il y a un tableau dont le peintre s'est servi du motif de la Madone de Loreto, en y ajoutant des anges qui volent dans le haut et des roses sur la draperie blanche, ce qui fait qu'on la désigne par le nom de Madonna delle Rose.

k.) Dans la collection du cavaliere Carmine Lancelotti, à Naples. Copie de l'école de Raphaël, mais dure de contours. Derrière ce tableau, on lit : « Legato del Signor Principe Borghese alla Signora Costanza Eleonora. »

l.) Au musée de Naples. Cette copie était autrefois dans la galerie de

que possible remplir les vides laissés dans les collections du Musée par la reprise des tableaux et objets d'art réclamés par les Alliés de 1815, provenait du cabinet de M. de Scitivaux. Il a été catalogué, jusqu'en 1848, parmi les ouvrages de Raphaël, sous le n° 1186. M. Waagen l'avait très-vivement contesté dans ses *Kunstwerke*, etc., in *Paris*, 1841. Depuis, M. Villot, conservateur de la peinture, l'a classé dans son Catalogue, sous le n° 389 des Écoles italiennes, parmi les copies d'après Raphaël. Haut., 1 mèt. 21 cent.; larg., 91 cent. (*Note de l'éditeur.*)

l'abbaye de Monte Cassino, où elle était attribuée à Andrea del Sarto; actuellement, on la croit de Perino del Vaga. Ce qui est une attribution très-arbitraire, en ce que le dessin en est très-médiocre et la couleur des chairs très-rouge.

m.) Dans la collection de M. de Canicof, ambassadeur de Russie à Dresde, on voyait une bonne copie, qui était attribuée à B. Garofalo.

n.) A Berlin, nous avons vu chez M. Charles Laird Wigram, de Londres, une belle copie tout à fait traitée dans la manière du Siciolante da Sermoneta. Dans cette copie, les doigts de l'enfant Jésus sont longs et forts; la draperie bleue a des ombres brunes, d'une pâte légère; le pinceau dans les chairs est un peu mou et embarrassé, surtout dans le saint Joseph. Le coloris vert de la draperie rappelle la couleur des peintres de Ferrare. On assurait que le tableau, présenté comme l'original, provenait de Lorette.

o.) Feu le sculpteur Bystrœm, à Stockholm, possédait une copie ancienne, mais peu remarquable.

p.) Une copie, aussi médiocre, se trouve également à Haarlem, dans la chambre des Juges, à l'hôtel de ville.

q.) Dans une chapelle de la cathédrale d'Avila, en Espagne (Vieille-Castille). Copie très-bien peinte : un ange dans le haut a été toutefois ajouté à la composition du maître.

r.) Dans la collection de M. Campana, directeur du Mont-de-Piété à Rome.

s.) En la possession du duc d'Aumale, à Chiswick, près Londres. Belle copie, d'un coloris très-clair.

t.) Dans la Galerie à Bruxelles. Copie médiocre.

u.) Dans la pharmacie du Collegio Romano, il y avait une petite copie (H., 8" 9'"; l., 7" 1'" 1/2) que Leroux d'Agincourt a fait graver dans son ouvrage, pl. 185.

Esquisses et études pour la Madone de Lorette.

Dans la collection Wicar, à Lille, se trouve une feuille avec plusieurs esquisses à la pointe d'argent, d'après un enfant. Parmi ces esquisses on reconnaît celle de l'enfant Jésus pour ce tableau.

Une esquisse, « pour la Madonna di Sassoferrato (Loreto) », à la pointe d'argent, est citée par Longhena (p. 707), comme se trouvant en la possession de la comtesse Constanza Monti, veuve Perticari, à Pesaro. Sur le revers de ce dessin on lit la nomenclature des prophètes, écrite de la main de Raphaël.

Une autre esquisse, à la sanguine, qui était dans la collection du général Morrison, est citée dans les *Notices illustrative*, etc., de H. Reveley, publiées en 1787.

Citons encore les gravures d'après cette composition, sinon d'après le tableau original, par Michele Lucchese, 1553, in-fol. Du côté opposé. — Giorgio Mantuano, 1575. Épreuves postérieures de 1602. Bartsch, t. XV, p. 385, nº 5. — Gravure ancienne, anonyme; du côté opposé. H. 10"; l. 8" 4'". — Paulus Carunni, Longhi dir. Faible planche, gr. in-4º. — Landon, nº 148.

81. *Madone de la maison d'Albe.*

Sur bois; dans un rond de 3' 3" de diametre.

La Vierge, assise à terre, au milieu d'un paysage, tient l'enfant Jésus de la main gauche, tandis que de la main droite elle a un livre ouvert. L'enfant enlace, avec son bras gauche, le cou de sa mère, et de sa main droite saisit la petite croix que lui présente le petit saint Jean en adoration. Le paysage du fond rappelle les bords du Tibre.

Ce précieux tableau est bien conservé dans ses parties principales. Une fente, qui traverse le panneau en passant par-dessus la tête de la Vierge, a été soigneusement restaurée. Quelques glacis seulement semblent avoir été enlevés sur le front du petit saint Jean. Le paysage avait été totalement refait, pour un motif quelconque demeuré inconnu, et la couleur de ces repeints maladroits était tellement épaisse, qu'on a pu l'enlever sans endommager le tableau.

Si l'on en juge par la manière dont cet ouvrage est traité, on peut dire qu'il a été fait aussitôt après l'arrivée de Raphaël à Rome. Les plis du manteau bleu de la Vierge sont maigres et cassés comme ceux de la draperie de la Vierge dans la Sainte Famille de Michel-Ange, qui fut autrefois possédée par Angelo Doni, et qui est actuellement à la Tribune de Florence. Il est possible que le souvenir de ce tableau ait influé sur la peinture de Raphaël.

Anciennement, ce tableau était dans l'église des Olivetains, à Nocera de' Pagani, dans les États napolitains[1]; il fut acheté par le marchese del Carpio, vice-roi de Naples, moyennant la somme de 1,000 scudi.

Nous le retrouvons plus tard dans la galerie du duc d'Albe, à Madrid, où il était à la fin du dernier siècle, lorsque dom Ant. Conca le décrivait dans sa *Descrizione Odeporica della Spagna*, Parma, 1793, t. I, p. 236.

La galerie d'Albe possédait aussi une ancienne copie de ce tableau. Selon une tradition, la duchesse d'Albe aurait légué à son médecin l'original et la copie, en récompense de ce qu'il l'avait guérie d'une dangereuse maladie. Cette duchesse mourut bientôt après (en 1801), ce qui fit soupçonner un empoisonnement; le médecin, ayant été poursuivi à cette occasion, ne

1. C'est probablement Paolo Giovio qui le fit placer dans cette église, lorsqu'il fut nommé évêque de Nocera par le pape Clement VII. Voyez plus loin une notice du P. Resta, sur ce tableau.

fut remis en liberté que sur les instances du prince de la Paix. C'est alors que, par reconnaissance (si l'on en croit cette tradition), le médecin aurait fait don d'un des deux tableaux à son bienfaiteur. Quant à l'autre tableau, qui était l'original, il le vendit au comte de Burcke, ambassadeur de Danemark à Madrid, qui l'emporta depuis à Londres. Lorsque le comte de Burcke quitta l'Angleterre, M. W.-G. Coesvelt, à Londres, l'acheta, pour sa galerie particulière, au prix de 4,000 liv. sterl. Mais, en 1836, M. Labensky, un des conservateurs du musée de l'Ermitage, acquit ce tableau, avec une partie de la galerie de M. W.-G. Coesvelt, pour le compte de l'empereur de Russie, au prix de 14,000 liv. sterl. C'est donc à Saint-Pétersbourg qu'il faut aller chercher maintenant cette Madone, qui, heureusement, n'a pas péri dans le dernier incendie du palais.

Gravures : A.-B. Desnoyers, 1823, in-folio. — Franz von Stadler : grand in-4°. — Vitali, Romæ ; in-4°. — Lith. par F. Diffani ; in-4°. — Lith. par Schertle, in-4°. — Lith. par V. Dollet, pour l'ouvrage, intitulé : *Galerie impériale de l'Ermitage* (Saint-Pétersbourg, 1846).

Le carton original de cette Madone, dessiné au crayon noir, se trouve dans la sacristie de S. Giovanni in Laterano, à Rome. Il a été malheureusement trop retravaillé.

Un autre carton, dessiné au bistre et rehaussé de blanc, qui se trouve dans la collection du comte d'Outremont, à Liége, est d'une si grande beauté, qu'il a pu être considéré comme l'original. Toutefois, ce carton, certainement exécuté d'après le tableau, a été comme celui-ci fortement mis à effet.

Une première esquisse, avec des variantes pour ce tableau, se trouve dans la collectiun Albertine, à Vienne.

Une étude pour la Vierge, à la sanguine, est conservée dans la collection Wicar, à Lille.

Anciennes copies de ce tableau.

a.) Dans l'ancienne collection de feu le prince de la Paix, à Rome, copie déjà citée. Elle est très-belle.

b.) Dans la galerie Borghèse, à Rome. Faible.

c.) En la possession du comte de Wyllich et Lottum, à Berlin. Copie sur un panneau carré. Ce tableau, provenant du baron Bacile, à Naples, avait été trouvé, disait-on, à Gaëte. Nous empruntons au Père Resta la notice suivante, qu'il joignit à un prétendu dessin de Raphaël représentant cette Madone, qui se trouve dans un recueil de dessins d'anciens maîtres, qu'il désigne sous le titre de *Galleria portatile*, et qui est conservé à la bibliothèque Ambroisienne, de Milan : « Primo studio di Raffaello d'Urbino del Tondo che stava per altare nella chiesa de' Padri Olivetani di Nocera de' Pagani, era celebrissimo et il sig. march. del Carpio vice re di Napoli con licenza della congregazione del S. Consiglio lo comprò dei Padri in

mille scudi, fatta fare al medesimo altare una copia da Luca Giordano, e ne fece fide commisso passante alla famiglia della prima figlia che fusse maritata, non havendo maschi. E una bellissima *copia antica sta in Gaeta* nella chiesa d. Cand. di Malta dipinta da Andrea Sabbalini da Salerno, che può da raggione dirsi il Raffaelle di Napoli. » L'attribution de cette copie à Andrea da Salerno nous semble erronée, car, dans les registres de la confrérie à Gaëte, elle est, dit-on. attribuée à Francesco Penni, surnommé *il Fattore*. Pendant le siége de Gaëte une bombe brisa le tableau en trois morceaux, mais sans trop l'endommager, et l'on a pu parfaitement le restaurer.

Lith. par Julius Kuhr.

d.) Dans la collection de lord Dudley, à Londres.

e.) Dans la collection du comte de Lamberg, à l'Académie de Vienne. Petite copie de 12" de diamètre seulement.

f.) Dans la collection de M. Bernardi à Milan.

82. *Madone de la maison Aldobrandini.*

Sur bois. H., 13" 6'" ; l., 11". Figures jusqu'aux genoux.

La Vierge, assise sur un banc, étend son manteau derrière l'enfant Jésus assis sur ses genoux; celui-ci, s'appuyant sur le sein de sa mère, présente un œillet au petit saint Jean, qui, debout à droite, avance son bras gauche pour le prendre, et pose sur le banc sa main droite dans laquelle il tient une petite croix. La Vierge, dont la tête est entourée d'une étoffe bleu vert, rayée d'or, regarde avec tendresse le petit saint Jean qu'elle entoure de son bras gauche. Sa robe est d'un ton bleu rompu qui n'est pas ordinaire à Raphaël. Pour fond, un pilier au milieu avec deux ouvertures voûtées aux côtés qui laissent voir un paysage avec des fabriques. La couleur des chairs, qui est très-claire et très-lumineuse, contraste avec le ton mat des étoffes et du paysage où l'on sent l'influence de la fresque. Quelques rares ornements, rehaussés d'or, dans les étoffes, indiquent la première époque du séjour de Raphaël à Rome.

Ce tableau, de la galerie Aldobrandini, fut acheté par M. Day, qui le mit en vente à Londres et qui chercha longtemps un acquéreur, jusqu'au moment où lord Gravagh se présenta pour le placer dans sa galerie (selon Buchanan, au prix de 1,500 liv. sterl.).

Gravures : Alessandro Mochetti, in-folio Faible. — Le trait seulement, avec une légère indication des ombres, de la grandeur de l'original, dans *l'Histoire de l'Art par les Monuments*, etc., par Seroux d'Agincourt, t. III, p. 172, pl. CLXXXIV. — Dans un ovale, d'après un tableau qui nous est inconnu. Côté opposé, par F. Andriot, chez Vallet, au Buste de Louis XIV. Grand in-4°.

Copies anciennes d'après ce tableau.

a). A l'académie Carrara, à Bergame.

b.) Dans la maison Stacoli, à Urbin.

c.) Dans la maison Silva, à Milan.

d.) Dans la possession du général Menu, à Berlin. Copie avec quelques changements : le petit saint Jean est assis à droite sur un coussin et présente une fleur à l'enfant Jésus. Un rideau forme le fond.

GRAVURE : *G. M. V.* del. et sculp. Romæ, 1642.

e.) Dans l'ancienne galerie du cardinal Fesch, à Rome. Copie avec des variantes. Ce sont des figures entières, presque de grandeur naturelle. Le petit saint Jean est agenouillé à terre.

f.) Dans la galerie de lord Grosvenor à Londres. C'est une autre imitation libre, où l'enfant Jésus tient sa croix de jonc sur l'épaule gauche. Le petit saint Jean diffère aussi de la figure du tableau original, et le paysage du fond est recouvert à droite par un rideau.

g.) Une très-belle copie, conforme à l'original, se trouvait autrefois en Espagne ; mais elle en est sortie par suite de la guerre, pour passer en Allemagne.

83. *La Vierge au Diadème.*

Sur bois. H., 25''; l., 18''.

La Vierge, la tête ornée d'un diadème bleu, est accroupie devant l'enfant Jésus couché et endormi sur une draperie à terre ; elle lève le voile qui le recouvre pour le montrer au petit saint Jean agenouillé auprès d'elle. Celui-ci tient sa petite croix de roseau entre ses bras. On voit une ville dans le lointain et l'on reconnaît, au plan du milieu, dans une ruine animée par quelques petites figures, celle qui subsiste encore à Rome dans la vigne Sacchetti, près de la basilique de Saint-Pierre.

Ce ravissant tableau est souvent désigné sous le nom de la Vierge au Linge ou au Voile, et encore sous les noms de Sommeil de Jésus et de Silence de la sainte Vierge.

Comme chaque tableau de Raphaël a son histoire plus ou moins remarquable, on raconte de celui-ci que, partagé en deux morceaux, il servait de couvercle de tonneaux dans une cave de Pescia, lorsqu'il fut acheté par un amateur. Cet amateur, dit-on, aurait fait rejoindre les deux morceaux par un artiste tellement habile, qu'à l'heure qu'il est on serait en peine de découvrir la moindre trace des anciennes restaurations de ce chef-d'œuvre.

Nous sommes plus certains que ce tableau était autrefois dans le cabinet si célèbre de M. de Chateauneuf, à Paris, et qu'il passa, par héritage, en la possession du marquis de la Vrillière, secrétaire d'Etat. Il passa ensuite dans la collection du prince de Carignan, après la mort duquel on dit qu'il fut acheté, vers 1743, pour le roi Louis XV[1]. Cependant il n'est pas cité

1. Nous devons rectifier tout ce qu'il y a de vague et d'incomplet dans ce paragraphe, en citant textuellement la notice de M. Villot dans son Catalogue du musée, qui est toujours un

dans le *Voyage pittoresque de Paris*, etc. Par M. D. (Dezallier-d'Argenville.) Paris, 1757, in-12. C'est actuellement un des joyaux du Louvre, où nous nous rappelons l'y avoir vu dans le plus parfait état. Mais, depuis, il a été un peu trop nettoyé, et à ce point que les ombres des chairs ont pris un aspect gris. Nous regrettons que quelques retouches aient complété cette fâcheuse restauration.

GRAVURES : François de Poilly, in-folio. Premières épreuves, d'artistes, les pieds de la Vierge non terminés, et sans les armes; puis, avec les armes de la famille de la Vrillière et une couronne. Deuxièmes épreuves, avec des armes à trois fleurs de lis, sans couronne. Troisièmes épreuves, sans armes. Retouché par Charles Simonneau, pour le *Cabinet Crozat*. — Jac Frey, 1705. in-folio, avec l'indication que le tableau se trouve chez le marquis de la Vrillière. — Du Flos, in-12, avec le titre : *Le saint Sommeil de Jésus-Christ*. — A Paris, chez Diacre, in 12, cintré. — A Paris, chez Chiquet, avec deux vers : *Soit que nous veillons*, etc. — Franc. Borsi fecit, 1774, du côté opposé. — J. Bruynel exc. Antwerpiæ, du côté opposé. Faible copie, d'après de Poilly, in-folio. — A. Boucher Desnoyers sculp., avec ce titre : *La Vierge au Linge*, grand in-folio. — J.-B. Massard sculp., grand in-folio. — J.-J. Avril, 1813, in-folio. — Ant. Banzo, in-folio. — L.-C. Ruotte, petit in-folio. — Ingouf jeune, sous ce titre : *Le Silence de la Vierge*, grand in-folio, pour le *Musée Napoléon*. — Bovinet, pour la *Galerie Filhol*, — Gerard, 1845, petit in-folio. — Pierre Metzmacher, 1855, in-fol. — Landon, n° 108.

Dans un ovale, avec des variantes (l'enfant couché différemment et un autre paysage). Côté opposé. Jo. Poirel del. Claudius Randon fec. In-fol.

Dans un rond, avec une figure de saint Joseph ajoutée à gauche. Chez de Poilly.

La tête seule de l'enfant Jésus. Lith. par Jean Gigoux, à Paris.

Copies anciennes de cette peinture.

a.) Dans la galerie Bridgewater [1], à Londres. Sur bois. H. 26" 9"';

guide sûr et intelligent : « On sait peu de chose sur l'histoire de ce tableau, qui n'est pas cité par Vasari. Voici ce qu'en dit Germain Brice (*Description de la ville de Paris*, 1752, t. II, p. 435), en parlant de l'hôtel bâti en 1620 par Raymond Phélypeaux de la Vrillière, secrétaire d'Etat, acquis en 1713 par Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, prince légitimé : « L'on y a vu longtemps une suite d'excellents tableaux des plus grands maitres, que ce grand « ministre y avait rassemblés et qui donnaient une grande idée de la puissance de son goût. Un « des principaux était un beau tableau de Raphaël, représentant la sainte Vierge qui considère « l'enfant Jésus endormi, lequel a passé, en 1728, dans le cabinet du prince de Carignan, et dont on a une belle estampe gravée par François Poilly. » Ce tableau fut, dit-on, acheté par Louis XV à la vente du prince de Carignan; cependant il ne figure pas sur le catalogue imprimé en 1742 ni sur celui de 1743. (La vente, annoncée par le premier catalogue pour le 30 juillet 1742 n'ayant pas eu lieu, fut remise au 18 juin 1743, et l'on publia un nouveau catalogue, fidèle réimpression du premier.) Il y a tout lieu de croire que ce tableau et le Tintoret (n° 354 de l'Ecole italienne au Louvre) furent choisis sur l'inventaire manuscrit et retirés avant la vente. (*Note de l'éditeur.*)

1. Dans le catalogue de Bridgewater Gallery (1856), cette copie est enregistrée (n° 36) comme original de Raphaël, et comme « provenant de la collection de Sir Joshua Reynolds. » M. Waagen l'accepte aussi comme une « ancienne et très-bonne répétition. » (*Note de l'éditeur.*)

l. 19" 6"'. Acquis à la vente de la galerie d'Orléans, pour 300 liv. sterl. (?) — Gravée par P.-W. Tomkins. Petit in-fol., pour la *Stafford Gallery*, publiée par W. Young Ottley.

b.) Une autre copie passa de la collection du duc de Choiseul dans celle de M. Agars, à Londres. Voyez l'ouvrage de C. Aug. Goede sur l'Angleterre, etc., t. IV, p. 74.

c.) Une belle copie, qui provenait de la succession d'un ecclésiastique français et qui était signée : RAPHAEL. 1512 (H. 23"; l. 18"), fut exposée à Trèves et passa plus tard en Angleterre où elle doit être encore. Voyez *Artistisches Notizenblatt*, Dresden, du 3 février 1834.

d.) Dans la sacristie de la cathédrale de Tolède se trouve une très-belle et très-fine copie dans laquelle la robe de la Vierge est rouge au lieu d'être bleue comme dans l'original.

e.) Nous avons parlé, dans la Vie de Raphaël, d'une copie, ou plutôt d'une imitation de ce tableau avec quatre saints debout, de grandeur naturelle, qui se voyait à la cathédrale d'Urbin, et qui était attribuée à un certain Antonio Sanzio.

84. *Madone de Fuligno.*

Sur bois, et depuis transporté sur toile. H., 8' 10"; l., 5' 10".

La Vierge, assise sur des nuages, dans une gloire de forme ronde et de couleur d'or, est entourée d'un grand nombre d'anges vus à mi-corps et légèrement indiqués dans l'azur du ciel. La Vierge soutient de la main gauche l'enfant Jésus debout à sa droite, et le couvre de la main droite avec une petite draperie. Tous les deux abaissent leurs regards sur le donataire, Sigismondi Conti, lequel, agenouillé en adoration à droite, est présenté à la mère de Dieu par saint Jérôme debout derrière lui. Saint Jean-Baptiste, debout à gauche, désigne du geste le Sauveur, et devant lui est agenouillé saint François en extase. Un petit ange nu, debout au milieu de ces deux groupes, montre une tablette sur laquelle a pu être inscrite autrefois la donation de ce tableau. Une ville dans un site montagneux forme le fond. On voit tomber du ciel une boule enflammée au-dessus de laquelle se trace un arc-en-ciel [1].

Déjà, dans la Vie de Raphaël, nous avons fait remarquer la perfection de cet ouvrage, dont la couleur surtout est d'une grande puissance. Mais cependant nous ne pouvons nous dispenser de faire la part aux critiques: ainsi, la Vierge représente moins une mère de Dieu qu'une femme gracieuse; l'enfant Jésus est d'un mouvement un peu trop cherché. La figure de saint Jean-Baptiste manque d'élévation, et le bras de cette figure est

1. D'après une tradition, ce serait une bombe, qui rappellerait le danger que courut Sigismondi au siége de Foligno, sa ville natale. Quant à l'arc-en-ciel, il peut être considéré comme symbole de la réconciliation du donataire avec Dieu.

assez défectueux, pour qu'on puisse supposer que le dessin a été gâté par la restauration.

Ce tableau doit avoir été peint vers 1511 pour Sigismondi Conti, secrétaire intime du pape, et vraisemblablement destiné à un *ex-voto*, puisque le donataire mourut dans le mois de février de l'année suivante.

Selon Vasari, ce tableau aurait primitivement orné le maître-autel de l'église Ara Cœli sur le Capitole, à Rome. Mais, depuis 1565, il se trouvait à Fuligno, dans l'église Saint-Anne du couvent delle Contesse. On ne sait rien au sujet de cette translation, si ce n'est que l'évêque Maffei, dans une visite qu'il fit à ce couvent, lut l'inscription suivante en lettres d'or sur le cadre : « Questa tavola la fece dipingere messere Gismondo Conti, segretario primo di Giulio secondo, et è dipinta per mano di Raphael de Urbino, et sora Anna Conti nepote del dicto messere Gismondo l'ha facta portare da Roma, et facta mettere a questo altare nel 1565 a di 23 di maggio. » Voyez la note de Comolli pour la *Vita inedita di Raffaello*, etc. (Roma, 1790, p. 44).

Enlevé par les Français, lors des guerres d'Italie, il arriva en assez mauvais état à Paris, où il fut transporté sur toile par M. Haquin, et restauré par M. Roser de Heidelberg. Un rapport détaillé sur la manière dont cette transposition eut lieu se trouve dans le *Précis historique des productions des Arts*, etc., par Landon (Paris, an X, 1801). Le baron Boucher Desnoyers donne à ce sujet des détails intéressants dans son Appendice à l'ouvrage de Quatremère de Quincy (p. 44). Ainsi, lorsqu'on eut enlevé le bois du panneau, on pouvait voir distinctement le dessin entier de la composition tracé au pinceau avec une couleur brune. On remarquait aussi que la main droite du saint Jérôme était dessinée de deux manières différentes et qu'une seulement avait été exécutée par le peintre.

Après le traité de paix de 1815, ce tableau retourna du Musée Napoléon en Italie, mais non pas dans l'église de Fuligno : il est aujourd'hui placé dans la galerie du Vatican.

Gravures : Vincentius Victoria Hispan. Canon fecit. Mauvaise feuille à l'eau-forte, petit in-folio; du côté opposé. — P.-A. Pazzi, in-folio. Faible gravure. — Le baron Boucher Desnoyers sculp., 1810, grand in-folio. — Devilliers, in-folio. — Nic. Schenker, de Genève, sculp. Paris, grand in-folio. — Filippo Tosetti, in-folio. — Ignazio Pavon, Romæ, in-folio. — J.-M. Saint-Ève, 1818, in-folio. — Beisson, in-folio, pour le *Musée royal*. — Pigeot, 1813, pour la *Galerie Filhol*. — Lith. par G. Bodmer. — Pietro Marchetti, 1850, gr. in-fol. — Landon, n° 443.

Gravures partielles de la Vierge avec l'Enfant : — par Marc-Antoine, deux fois. Bartsch, t. XIV, n°s 52 et 53. On y trouve aussi l'indication de trois copies et celle de la planche retouchée par Augustin Carrache, à laquelle il ajouta deux têtes d'anges. — Girolamo Scotto, 1818, in-8°, avec des variantes, d'après un tableau de la même grandeur. — Gravé à l'eau-forte, par F. Brulliot, grand in-fol. — La même Vierge avec l'enfant un peu différemment posé; l'on voit saint Joseph à droite dans un paysage; gravé par Antoinette Bouzonnet Stella, petit in-folio.

Une copie de ce tableau, attribuée à Sassoferrato, est en la possession du comte Giacomo Melerio, à Milan.

Un dessin, la Vierge et l'enfant Jésus seulement, à la pierre noire sur papier bleu, fut vendu au prix de 470 florins à la vente du roi de Hollande, en 1850, et passa en Angleterre. Ce dessin, qui a souffert, semble avoir été fait d'après la gravure de Marc-Antoine.

85. *Le prophète Isaïe.*

A fresque. H., 8'; L., 5'.

Le Prophète est assis; il tourne la tête du côté gauche et présente au spectateur, qu'il semble voir de ce côté, une bande de parchemin sur laquelle est écrit en hébreu le deuxième verset du vingt-sixième chapitre de ce prophète : « Ouvrez les portes, afin que le peuple qui conserve la foi entre. » Deux enfants, avec une guirlande de feuillages et de fruits, sont posés un peu plus haut sur l'architrave derrière Isaïe et tiennent un cartouche où se lit cette dédicace écrite en grec : « A sainte Anne, mère de la Vierge; à la sainte Vierge, mère de Dieu; à Jésus le Sauveur; Jean Corizius. »

Raphaël peignit cette fresque à la demande et aux frais de ce Jean Corizius qui est quelquefois nommé Janus Corycius Lucumburgensis. Ce gentilhomme allemand, juge civil sous Léon X, fut un zélé protecteur des savants et des artistes [1]. En 1512, il fit placer un groupe en marbre de la Vierge, de l'enfant Jésus, de sainte Anne, en l'honneur de cette dernière, sa patronne, exécuté par Andrea Sansovino, dans l'église S. Agostino, à Rome, ainsi que le prouve l'inscription suivante gravée sur le socle du groupe :

JESV. DEO. DEIQ. FILIO. MATRI
VIRGINI. ANNÆ. AVIÆ. MATERNÆ
JO. CORICIVS. EX. GERMANIS
LVCVMBVRG. PROT. APOST. DDD.
PERPETVO. SACRIFICIO. DOTEM
VASA. VESTES. TRIBVIT. MDXII.

Ce fut sur le pilier même auquel est adossé ce groupe que Raphaël exécuta la fresque du prophète Isaïe, au plus tard en 1512, car un de ses élèves copia les deux enfants de cette fresque, en peignant ceux qui portent l'écusson des armes de Jules II, dans une des chambres du Vatican. Or, le pape Jules II, comme on sait, mourut au mois de février 1513.

Vasari rapporte que Raphaël venait d'exécuter cette fresque quand le Bramante lui fit voir les peintures de Michel-Ange, à la voûte de la chapelle Sixtine. Ces peintures, au dire de Vasari, auraient fait une telle impression sur Raphaël, que, mécontent de la figure du Prophète qu'il venait d'achever, il la fit détruire et en peignit une nouvelle qui eut plus de grandiose et

1. Voyez W. Roscoe, *Vie de Léon X*, p. 145.

de majesté. Que la vue des Prophètes peints par Michel-Ange ait influencé Raphaël dans l'exécution du sien, c'est très-visible, mais il faut avouer que cette influence ne lui fut pas trop avantageuse, puisqu'elle le fit sortir de son individualité. L'imitation du grandiose particulier à Michel-Ange n'a donné qu'une lourdeur désagréable des formes, et ce qu'on a regardé comme de la majesté dans cette figure n'est qu'une absence complète d'expression. Nous ne saurions donc nous ranger au jugement de Vasari, jugement qui accuse sa prédilection aveugle pour Michel-Ange, et nous sommes heureux, pour l'art, que Raphaël soit revenu bientôt à sa propre originalité.

Cette fresque du prophète Isaïe est actuellement dans un état très-déplorable, car un sacristain, qui avait voulu le laver, le détériora tellement en quelques parties, que, sous le pontificat de Paul IV (1555), Daniel de Volterre fut chargé de le restaurer. Cette restauration a pu rendre la peinture encore plus faible qu'elle ne l'était originairement. Pourtant, certains détails sont encore d'une bonne conservation, entre autres la jambe droite du Prophète.

Voici encore une anecdote assez peu vraisemblable au sujet de cette fresque : J. Richardson, dans son *Traité sur la peinture*, t. III, p. 154, raconte que le personnage qui avait commandé ce tableau à Raphaël ayant trouvé le prix trop élevé quand l'ouvrage fut terminé, alla demander conseil à Michel-Ange. Celui-ci voulut voir la fresque et dit : « Le genou seul vaut le prix demandé. »

Gravures : Par un ancien maître italien anonyme, dans le genre de Giulio Bonasone. H. 11" ; l. 6", 9"'. Sans aucune inscription. — Heinrich Goltzius, 1592, petit in-folio, d'après un dessin de Gasparo Celio. Bartsch, t. III, p. 82, n° 269. — Une copie, du côté opposé, avec le nom de Goltzius, 1592, et l'adresse Clém. de Jonghe, petit in-folio. — Copie par N. Visscher. — R. van Bolten, Chr. v. Sichem exc., in-folio. — Cesare Fantetto, 1607, avec inscription, petit in-folio. — Nic. Chaperon, 1649. in-folio, avec quelques changements ; comme titre, pour la Bible d'après Raphaël. — Josephus Cereda, Mediolanensis, 1779, in-folio, avec deux inscriptions. — J. Bonajuta, in-folio. — Seb. Langer, à l'eau-forte, in-8°. — Anonyme, à l'eau-forte, in-8°, très-maniéré.

Copies d'après cette peinture.

a.) Dans la galerie du Belvédère, à Vienne, se trouve une bonne copie à l'huile sur toile, qui est attribuée à Annibal Carrache. H. 7'; l. 4' 6". Elle était autrefois dans le couvent de la Sainte-Croix, à Vienne, et elle fut offerte, en 1798, par le Père Marian Reutter, abbé du couvent, à l'empereur François II, pour la galerie des tableaux.

Gravée par Seb. Langer, pour l'ouvrage sur les galeries, de Haas, t. I.

b.) Dans la collection de la bibliothèque Ambroisienne, à Milan, copie

qui semble également être sortie de l'école des Carrache. Elle a fortement poussé au noir.

c.) La galerie de Dresde possède une excellente copie de Mengs. H. 8' 9"; l. 5' 6".

86. *Deux Enfants avec les armes de Jules II.*

Au-dessus de la cheminée d'une chambre, dite d'Innocent VIII, au Vatican, se trouvaient peintes les armes de Jules II, portées par deux enfants qui ont été attribués à Raphaël. Voyez Taja, *Descrizione del palazzo apost. Vaticano*, 1750, p. 410; Richardson, *Traité de la peinture*, p. 282; Longhena, p. 410; Pungileoni, p. 133. Il est surprenant que ce dernier écrivain soit le seul qui ait remarqué que ces enfants étaient absolument imités de ceux qui sont peints dans la fresque du prophète Isaïe.

Lorsque le musée du Vatican fut agrandi, il y a environ vingt ans, on scia le mur sur lequel étaient peintes les armes de Jules II et on échangea ces débris contre des gravures de Marc-Antoine. Un des deux enfants de la fresque est allé, dit-on, en Angleterre, et l'autre fut acquis par feu le peintre Wicar, qui l'a légué à l'Académie de Saint-Luc, à Rome.

Le fragment que possède maintenant l'Académie de Saint-Luc représente l'enfant du côté gauche, vu de face, qui a une guirlande de feuillages autour du bras droit, comme dans la fresque d'Isaïe.

Ce tableau a beaucoup souffert; il est tellement repeint et couvert de vernis, que l'on ne peut plus guère juger de son exécution. En tout cas, on doit supposer que les armoiries n'ont été peintes que par un élève de Raphaël.

87. *Portrait de femme.*

A la Tribune de Florence. Sur bois. H., 6 dec. 70; L., 5 dec. 54.

Ce portrait en buste représente une jeune et belle dame, vue presque de face, un peu tournée vers la gauche. Un cercle d'or, émaillé de feuilles vertes, entoure sa tête. Elle tient d'une main le manteau garni de fourrures, qui recouvre son corsage de velours bleu foncé. Sur le fond, d'un vert sombre, se trouve la date 1512. Dans ce portrait, les ornements du corsage et de la couronne, le filigrane qui brille autour du cou, la bague qui orne un des doigts de la main, et même les lumières des cheveux, sont rehaussés d'or, comme dans les portraits de Mantegna et de Holbein, ce qui ajoute encore à la richesse et à la magie de cette peinture. La couleur en est si chaude et si puissante, qu'elle rappelle d'une façon remarquable les œuvres du Giorgione, auquel a été plusieurs fois attribué ce portrait, malgré sa date de 1512, quoiqu'il soit avéré que le Giorgione était mort en 1511.

C'est avec aussi peu de raison que ce magnifique portrait a été encore attribué à Sébastien del Piombo, qui avait une tout autre manière de

faire et un tout autre pinceau. C'est bien là incontestablement un ouvrage de Raphaël, et cet ouvrage se distingue par une grâce, une suavité, une perfection, qui n'ont jamais été atteintes par aucun maître, si ce n'est par Raphaël.

Ce tableau était déjà décrit, avec le nom de Raphaël, dans l'Inventaire des tableaux de la Tribune, fait en 1589 : « Un quadro simile (ritratto) d'una donna in tavola un bragio ingniudo e schollata un suo cornice simile alta br. 1 1/3 larga br. 1 1/8 di mano di Raffaello da Urbino. »

Malheureusement cette notice ne nous dit pas quelle est la dame représentée dans ce tableau. Mais il est incontestable qu'il ne saurait être le portrait de la maîtresse de Raphaël, portrait qui, d'après Vasari, était en la possession de Matteo Botti, à Florence, et qui se trouvait encore cent ans plus tard dans la maison de Matteo et Giovanni Botti, lorsque Gio. Cinelli publia, en 1677, une édition des *Bellezze della città di Firenze*, de Francesco Bocchi, où ce portrait est décrit de la sorte : « Ci è ancora un ritratto di una giovane di bel sembiante, e leggiadro, dipinto da Raffael da Urbino : il quale è tenuto dagli artefeci in grande stima : e si come fu questo pittore ammirabile, così è l' opera nobile, e famosa appresso tutti. »

Ce sont là des faits et des dates authentiques qui réduisent à néant les assertions de Tomaso Puccini, relativement à ce portrait. Tomaso Puccini, dans la *Real Galleria di Firenze* (1794, vol. 1, p. 6), a prétendu, d'après le témoignage du légat Botti, que Galuzzi a découvert dans les archives des Médicis, qu'un fils de Matteo Botti légua la moitié de ses biens au duc Cosme Ier, mort en 1574, et que le portrait de la maîtresse de Raphaël faisait partie du legs. Il faudrait donc rapporter le legs en question à une date beaucoup plus récente, puisque le portrait de la maîtresse de Raphaël était encore dans la maison Botti en 1677. C'est un fait sur lequel nous reviendrons en parlant d'un autre portrait de femme, peint par Raphaël, qui est au palais Pitti.

Mais quelle est la ravissante personne représentée dans le portrait qu'on admire à la Tribune de Florence?

Missirini, selon sa manière habituelle de défendre et de propager des opinions erronées, croit reconnaître le portrait de Vittoria Colonna, que Sébastien del Piombo peignit d'après un carton de Michel-Ange[1], et cet écrivain cite, à l'appui de son système, une estampe d'Enea Vico, gravée d'après le tableau original de Sébastien del Piombo, estampe que Longhena a fait reproduire dans sa traduction de l'ouvrage de Quatremère de Quincy (p. 669). — Il existe aussi une gravure, exécutée par W. Hollar,

1. Ce magnifique portrait, décrit par Vasari, passa seulement en 1820 du palais Colonna, à Rome, a M. Day, à Londres. C'est un portrait vu de profil, d'un caractère extraordinairement severe et d'un aspect grandiose. Il est a deplorer que cette peinture ait ete trop nettoyée.

en 1650, d'après le même tableau. *Ex coll. Joh. et Jac. van Verle*, avec cette suscription : *Ritratto di Vittoria Colonna, fatto da Sebastiano del Piombo*, etc. Mais toutes ces estampes prouvent que le portrait de Vittoria Colonna n'a pas la moindre ressemblance, si ce n'est dans le mouvement du bras, avec le portrait de la Tribune ; la forme de la tête et celle des vêtements sont complétement différentes. C'est pourquoi il ne nous paraît pas nécessaire de nous arrêter davantage à discuter l'opinion de Missirini.

D'autres écrivains ont supposé que ce portrait représentait la duchesse Élisabeth d'Urbin, ou Emilia Pia ; mais ces suppositions ne reposent sur aucune preuve.

On pourrait avancer avec plus de raison que ce portrait est celui de Beatrice Ferrarese, qui a été mentionné par Vasari. Mais Vasari n'en donne aucune description, et nous ne savons même pas quelle était cette Beatrice. Des écrivains postérieurs la nomment Beatrice d'Este, quoique du temps de Raphaël il n'existât pas de princesse du nom de Béatrice dans la maison d'Este [1], car on ne peut admettre que ce soit la Béatrice, femme de Lodovico Sforza, morte en 1497. Nous ne saurions donc reconnaître sous cette dénomination : *Beatrice Ferrarese*, aucune princesse de la maison d'Este. C'était peut-être une grande dame de Ferrare, connue alors par son talent poétique et improvisateur, mais à l'égard de laquelle il ne nous est resté aucun renseignement plus précis. Cette idée nous est venue en présence du portrait de femme de la Tribune. Sa pose, quelque peu cherchée, son regard fixe et inspiré, enfin, sa couronne d'or à feuillages, signe caractéristique des poëtes et des improvisateurs, nous ont semblé prêter quelque vraisemblance à une supposition qui mérite d'être examinée plus attentivement.

Il est aussi question d'une Béatrice, de la maison Pio, dans une lettre écrite de Ferrare, le 27 octobre 1523, et adressée au cardinal Bembo, lettre que Gratiosa Pia termine ainsi : « Le raccomando la mia Beatrice e me insieme. » Voyez : *Delle Lettere da diverse principesse et altre sig. a mons. P. Bembo*. Venezia, 1560 (lib. II, p. 296).

Puissent ces diverses indications donner lieu à de nouvelles recherches et nous faire découvrir enfin quelle est la personne représentée dans cet admirable portrait.

GRAVURES : Raph. Morghen, 1809. *Raphaelis amicitia celeberrima la Fornarina*. In-folio. — Ph. Cenci, petit in-folio. — Bonaini, 1832, in-8. — Achille Martinet del., Leisner sculp., 1845, in-folio.

1. Voyez Litta, *Famiglie celebri Italiane*. — Le Père Pungileoni, dans l'*Elogio storico di Giovanni*, se trompe, quand il pense (p. 110) que la lettre de Veronica Gambara, en date du 3 septembre 1528, est adressée non à la marchese de Mantoue, mais à Beatrice d'Este. Cette marquise de Mantoue se nommait Elisabella et était une fille d'Hercule d'Este, né en 1490 et mort en 1539.

Dans la galerie Corsini, à Rome, il y a un ancien tableau qui est évidemment imité de ce portrait; mais le copiste a dénaturé le caractère de la figure, en plaçant auprès d'elle une table sur laquelle est une urne, comme s'il avait voulu par là désigner une Madeleine.

88. *Portrait de Bindo Altoviti.*

Sur bois. H., 22"; L., 16" 6"'.

C'est un beau jeune homme, aux yeux bleus, qui tourne la tête et regarde par-dessus son épaule droite. Une barrette noire couvre ses longs cheveux blonds, qui tombent en belles masses sur son cou. Sa main droite est posée avec beaucoup de grâce sur sa poitrine.

Ce portrait est resté jusqu'en 1808 dans l'ancienne maison Altoviti, à Florence. Acheté, à cette époque, moyennant 3,500 zecchini, par le prince Louis, héritier présomptif de la couronne de Bavière, il fut caché plusieurs années par Jean Metzger, qui était chargé des acquisitions de ce prince en Italie, et qui faillit être inquiété au sujet de ce tableau que le gouvernement français voulait avoir. Il fait aujourd'hui l'ornement de la Pinacothèque de Munich[1], où nous l'avons vu dans un excellent état de conservation.

Cette peinture, d'un ton plus chaud et plus puissant encore que le portrait précédent, rappelle d'autant plus la façon du Giorgione.

Ce beau tableau, qui fut conservé par la famille Altoviti pendant deux cent cinquante ans, comme étant le portrait de Bindo Altoviti, devint tout à coup, au dire de Bottari, vers la fin du siècle dernier, le portrait de Raphaël peint par lui-même. Le savant Bottari, qui avait la manie de chercher partout des portraits de Raphaël peints par lui-même, se crut autorisé à découvrir un nouveau portrait de Raphaël dans cette phrase amphibologique de Vasari, qui en français peut se rendre ainsi littéralement : « Pour Bindo Altoviti, il fit son portrait, lorsqu'il était encore jeune. » Il faut avouer que le texte de Vasari nous laisse dans le doute et ne nous dit pas clairement s'il s'agit du portrait de Raphaël ou de celui d'Altoviti.

Armenini ne s'exprime pas avec plus de clarté en parlant de ce même portrait, dans son ouvrage intitulé : *Dei veri precetti della pittura* (Ravenna, 1587, p. 191) : « Se ne trovano pur molti (ritratti) per mano di Raffaello in Firenze, già da lui fatti in Roma al tempo di Leone e di Clemente, ritratti da lui miracolosamente con Bindo Altoviti. »

En attendant, il suffit d'un coup d'œil, si l'on compare ce portrait à ceux que Raphaël a faits d'après lui-même, pour juger et décider que ce ne peut être le sien. Non-seulement la tête du jeune homme représenté

1. Où il est toujours catalogué comme étant le portrait de Raphaël lui-même (n° 581, 'partie, catalogue de 1853). — (*Note de l'éditeur.*)

dans ce portrait-ci ne ressemble pas à celle de Raphaël; non-seulement la forme du nez, de la bouche et du menton est tout à fait différente, mais encore le modèle du tableau avait les yeux bleus et les cheveux blonds, tandis que les yeux et les cheveux de Raphaël étaient bruns. Il n'y a pas plus d'analogie entre l'un et l'autre dans l'expression de la physionomie, qui est un peu sensuelle dans ce portrait et qui ne s'accorde pas du tout avec le caractère doux et pensif des portraits authentiques de Raphaël. L'opinion de Bottari à cet égard n'eut donc pas le moindre crédit auprès des vrais connaisseurs de son temps, comme le prouve un passage d'une lettre de Winckelmann au baron de Riedesel, datée du mois d'avril 1763.

Tomaso Puccini et Lanzi se sont élevés également contre les assertions de Bottari. Ainsi M. C.-F. de Rumohr a commis une étrange erreur, en avançant, dans ses *Italienische Forschungen* (t. III, p. 8), que Wiear, à l'instigation de Missirini [1], avait essayé le premier de faire passer le portrait en question pour celui de Bindo Altoviti, tandis que ce portrait fut toujours connu et décrit sous ce nom-là, jusqu'à ce que Bottari eût la fantaisie d'y voir le portrait de Raphaël lui-même, système insoutenable, qui reçut pourtant une sorte de consécration dans une phrase de l'ouvrage apocryphe intitulé : *Vita inedita di Raffaello da Urbino*.

Mais un argument sans réplique, fourni par l'étude comparative des œuvres de Raphaël, indique assez comment il faut entendre le passage ambigu de Vasari au sujet de ce portrait. Il est évident, pour quiconque est initié à la connaissance de la peinture, que l'exécution de ce tableau ne saurait être placée avant l'année 1512. Or, à cette époque, Raphaël avait vingt-neuf ans, et le tableau représente un jeune homme à peine âgé de vingt-deux ans.

Au contraire, la date du portrait et l'âge du jeune homme représenté concordent parfaitement, si l'on ne veut pas y chercher d'autre personnage que Bindo Altoviti, qui, étant né le 26 septembre 1490, entrait dans sa vingt-deuxième année en 1512, lorsque le tableau a été peint.

Gravures d'après ce portrait, considéré comme étant celui de Raphaël lui-même : Jac. Frey, petit in-folio, pour la *Galerie de Florence*, mais cette gravure ne fut point admise dans l'ouvrage auquel elle était destinée, parce qu'on reconnut plus tard que ce portrait n'était pas celui de Raphaël. — Gio. Batt. Cecchi, petit in-folio, pour la *Serie degli uomini i più illustri in pittura*, etc. — Robert Strange del. 1764, sculp. 1787, petit in-folio. — Raph. Morghen ; petit in-folio — Carl Barth, 1816, petit in-folio. — Rittor, d'après Morghen. — Ph. Cenci, de même. — Joannes Farrugia Melitensis, 1822, dans un ovale. — Fusinati, 1829, in-8°. — Joh. Heinr. Lips., in-8°, pour la Vie de Raphaël, par H. Fuessli.

1. Voyez Melchiore Missirini, *Del vero ritratto di Raffaello Sanzio*. Roma, 1821.

— Fr. John; in-12, pour la *Aglaja*. — Lith. par Piloty, grand in-folio. — Nic. Strixner, grand in-folio. — Très-bien dessiné par W. Flachenecker, lithogr. par Jos. Selb.

Nous avons vu deux anciennes copies de ce portrait, l'une au palais Sarazani à Sienne, et l'autre dans la collection du cavaliere Carmine Lancelotti, à Naples.

89. *Madone de la galerie Bridgewater.*

Tableau peint sur bois, et depuis transporté sur toile. H., 31" 9'''; l., 22" 3'''.
Figures jusqu'aux genoux.

La Vierge, tournée à gauche, tient l'enfant Jésus couché en travers sur ses genoux et sur son bras droit; elle pose sa main gauche sur sa poitrine. L'enfant Jésus, vif de mouvement, saisit de la main droite le voile de sa mère, en levant ses regards vers celle-ci qui le contemple avec amour.

Le dessin et le modelé sont excellents, surtout dans l'enfant Jésus, et l'on ne saurait s'imaginer une ligne plus belle que celle de la figure de cet enfant, à partir de l'épaule jusqu'au bout du pied. Les chairs sont rendues en beaucoup d'endroits avec une extrême légèreté de pâte. C'est peut-être aussi le résultat du nettoyage, de telle sorte que l'on aperçoit çà et là sous la couleur le trait du dessin primitif. Quelques parties du tableau offrent aussi des repeints.

Ce tableau ravissant passa de la collection de Seignelay dans la galerie d'Orléans; il fut alors transporté sur toile par Hacquin. Le duc de Bridgewater l'acheta à Londres, pour 3,000 liv. sterl., et le plaça dans sa galerie, qui est souvent désignée sous le nom de son héritier, le marquis de Stafford. Actuellement, le tableau appartient à lord Ellesmere [1].

Gravures : A.-L. Romanet, petit in-folio, pour la *Galerie d'Orléans*. — Nic. de Larmessin, in-folio, pour le *Cabinet Crozat* — N. Houlanger ou J. Boulanger, grand in-folio, avec un fond de paysage. — Chez De Poilly, grand in-folio, avec l'inscription : *Dilectus meus mihi et ego illi*. — F. Poilly sculp. et exc., avec la suscription : *Virgini matri*. Ovale. — G. Heinzmann, dans un ovale couronné de fleurs, et au-dessous une vue du monastère de Suben, petit in-folio. — Nic. Guidetti. Roma, 1827, suscription : *Mater amabilis*. — G. L. Schuller, 1827. — Lorichon, 1832 : *Madonna du palais Bridgewater*, in-folio. — Carlo Cattaneo. Au pointillé, petit in-folio. — J.-V. Dulmer, petit in-folio. Faible. — Lithogr. par P. M. Ochse, in-folio. — D'après la copie de Naples, Garavaglio dis., Faustino Anderloni incis. 1824, petit in-folio. — Landon, n° 145.

Une première et légère esquisse pour cette Vierge se trouve dans la collection de Florence.

1. N° 38 du Catalogue (1856) de la collection, qui continue toujours à s'appeler *Bridgewater Gallery*, quoiqu'elle ait passé depuis la mort du duc de Bridgewater à lord Francis Egerton, second fils de lord Stafford, et depuis la mort de lord F. Egerton à lord Ellesmere. — M. Waagen attribue à l'opération du rentoilage « le mauvais état dans lequel est le tableau. » — (*Note de l'éditeur*.)

Un autre dessin avec deux Vierges d'une semblable composition se trouve dans la collection du Louvre.

Copies anciennes de ce tableau.

a.) Au musée de Naples. Sur bois. H. 3 palmes 4"; l. 2 palmes 5". D'un beau dessin, mais froid de couleur.

Gravé par Anderloni.

b.) Au palais Pallavicini, à Gènes.

c.) Au musée de Berlin, n° 267. H. 30"; l. 23. Sur bois.

d.) Dans la collection du château de Gutha, par Baltoni.

e.) A l'Institut de Staedel, à Francfort-sur-Mein, avec un fond de paysage, qui laisse supposer que la copie fut faite en France au seizième siècle.

f.) Dans la collection du comte Hippolyte Villain XIV, à Bruxelles.

Il se trouve encore en Allemagne beaucoup d'autres copies anciennes de cette Madone, mais il serait trop long de les énumérer toutes ici.

90. *Madone avec l'Enfant debout.*

Tableau peint sur bois, puis transporté sur toile. H., 30; l., 24. Figure jusqu'aux genoux.

La Vierge, assise sur un banc, où se tient aussi l'enfant Jésus debout, serre avec amour son fils contre sa poitrine, en lui tenant le pied avec la main gauche. L'enfant enlace le cou de sa mère et regarde en souriant hors du tableau, tandis que la Vierge baisse les yeux, dans une joyeuse contemplation. Au fond, un coin de paysage.

Ce tableau a malheureusement beaucoup souffert; il est tellement usé en quelques endroits, qu'il ne reste que l'ébauche. — L'état déplorable de cette peinture a pourtant cet avantage, qu'il permet de voir la manière de peindre du maître. Ici, on voit qu'il préparait d'abord les chairs très-transparentes dans les ombres, rougeâtres dans les demi-teintes, et d'un blanc presque pur dans les clairs; ensuite, il repassait avec une pâte aussi légère que des glacis et il obtenait ainsi la vigueur du ton, tout en conservant l'aspect lumineux de son coloris.

M. Willet acquit ce tableau à la vente de la galerie d'Orléans, pour 150 liv. sterl. M. Henry Hope et le poëte Samuel Rogers le possédèrent plus tard, et aujourd'hui il se trouve dans la collection de M. R. J. Mackintosh [1], à Londres.

Gravures : C. Du Flos, petit in-folio. — Jean-Charles Flipart, petit in-folio, pour le *Cabinet Crozat*. — J. Bouillard, pour la *Galerie d'Orléans*. — L. Petit,

1. A la vente de Samuel Rogers (1856), ce tableau aurait été acquis par M. R. J. Mackintosh, suivant le Catalogue de l'exhibition de Manchester (n° 140). Suivant le *Times*, dans son compte rendu de l'exhibition, cette Madone appartient à miss Burdett Coutts (voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 58). — (*Note de l'éditeur.*)

in-8°. — Nic. Guidetti. Romæ, 1827, grand in-folio. — Marco Zignani inc., 1827, petit in-folio, avec une dédicace à Raphael Morghen. — Mlle Gérard. Au pointillé. — P. W. Tomkins. Au pointillé, d'apres le tableau chez Henry Hope. Esq., petit in-folio. — F. W. Dulmer. Au pointillé, dans un ovale, in-8°. — Jos. Berkowitz, d'après la copie du tableau, appartenant au prince Esterhazy, et attribuée à Timoteo Viti, in-folio. — De même, à l'eau-forte, par Legran, du côté opposé, petit in-folio. — *La Madonna delle Torre*, W. H. Watt del. et sculp., 1847, in-folio. — Landon, n° 325.

Dans la maison J.-B. Ceccomani, à Pérouse, se trouvait autrefois le carton original de ce tableau. (Voy. *Guida al Forestiere per la Città di Perugia*, 1784, p. 241.) Ce carton est actuellement en Angleterre. Vendu dans une enchère à Londres, pour une liv. sterl., à un doreur, il passa ensuite dans les mains du peintre de pastel hongrois, Brocky, qui le restaura et le céda en 1843 à M. Colnaghi. Il figura depuis dans le cabinet de M. Cunningham et fut vendu à l'enchère, en 1849, pour 283 liv. sterl. 10 schell. Il se trouve à présent dans la collection du capitaine Stirling, à Londres. Ce carton, exécuté au fusin et à la pierre noire, est tellement dans la manière de fra Bartolomeo, que l'on pourrait croire qu'il a été dessiné par Raphaël à la fin de son séjour à Florence, en 1508, époque à laquelle il imita ce grand maître.

Lithogr. en fac-simile par Th. Fairland, 1843. Grand in-folio.

Le même carton a vraisemblablement servi à Pâris Alfani, l'ami de Raphaël, lorsqu'il exécuta son beau tableau d'autel pour l'église de la Sapienza Vecchia, à Pérouse, car la partie supérieure de ce tableau, qui représente la Vierge assise sur un trône entourée de deux anges, est évidemment empruntée à la composition de Raphaël. Dans la bordure de la robe, on lit cette inscription : AO. D. MDXVIII. DOMENICVS. FECIT.

Anciennes copies de ce tableau.

a.) Au palais Borghèse, à Rome, attribuée à Jules Romain.
b.) Au même palais, par Sassoferrato.
c.) Au palais Albani, à Rome.
d.) Dans la collection de l'académie Carrara, à Bergame.
e.) Dans la galerie du prince Esterhazy de Galantha, à Vienne, attribuée à Timoteo Viti.

Gravée par Jos. Berkowitz. — A l'eau-forte, du côté opposé, par Legran.

91. *La Sainte Famille, de Naples.*

Sur bois. H., 5 palmes 3''; L., 4 palmes 3''.

La Vierge, assise à terre, et vue presque de profil, regarde, en joignant les mains, l'enfant Jésus assis sur ses genoux. Sainte Élisabeth, assise à droite, prend une main de l'Enfant divin, comme pour l'engager à bénir le petit saint Jean agenouillé devant lui. Ce dernier tient sa petite

croix de jonc dans une main et pose l'autre main sur sa poitrine, en signe d'adoration. On voit saint Joseph qui passe dans les constructions du fond.

Ce tableau, parfaitement conservé, est tout entier, ou du moins dans ses parties principales, de la main même de Raphaël. La Vierge et l'Enfant sont supérieurement bien dessinés et modelés. L'expression de sainte Élisabeth est remplie de bonté et de dignité. Le ton général de la peinture est tempéré et transparent, mais très-vigoureux dans les ombres. Les chairs de l'Enfant et de la Vierge ont un éclat blanchâtre dans les clairs, elles tournent au rougeâtre dans les demi-teintes, et les ombres ont un ton transparent, jouant entre le gris et le brun. Le petit saint Jean est d'un coloris plus puissant et plus rougeâtre encore ; ce coloris, dans la figure de sainte Élisabeth, passe au brun jaune.

Raphaël peignit ce précieux tableau pour Leonello da Carpi Signore da Meldola. Lucio Marco le décrit dans son ouvrage, intitulé : ***Le Antichità di Roma.*** Ulisse Aldrovanti qui en parle aussi dans son traité, ***delle Statue antiche***, etc. (Venezia, 1558, p. 208), dit qu'il était encore « in casa del Reverendissimo di Carpi » (cardinal Ridolfi Pio di Carpi).

Plus tard, il passa dans la galerie Farnèse, à Parme, et en dernier lieu il échut en héritage au roi des Deux-Siciles, Ferdinand Ier. En 1805, lorsque Naples allait être envahie par les armées françaises, la reine emporta ce tableau, avec d'autres objets précieux, à Palerme, et de là à Vienne, en passant par Constantinople. Le tableau de Raphaël ne revint à Naples qu'après la mort de cette princesse.

Dans le même musée à Naples, on conserve aussi le carton original, lequel provient également de la galerie Farnèse. Il est dessiné au crayon noir et blanc. Comme il avait beaucoup souffert, non-seulement il a été fortement retravaillé, mais encore on a dû rétablir un morceau qui manquait au côté gauche de la composition.

Gravures : Du côté opposé, Petri Pauli Palumbi Novariensis formis, Romæ. 1571, in-folio. Retouchée par Gasp. Alberti. — Guillelmus Vallet. Raph. pinx. Romæ, in palatio Farnesio. Avec et sans armes En contre-partie. In-folio. — Guiglielmo Morghen, Napolitano, grand in-folio. — *La Bénédiction*, Desnoyers del., C. Lorichon sculp., 1844, grand in-folio.

La même composition, esquisse primitive de Raphaël, sans le saint Joseph, avec un fond de paysage, où l'on voit un palmier.

Gravée par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 62, nommée : *La Vierge au Palmier*. — Copie A., dans le genre de Marco da Ravenna. — Copie B, du côté opposé — Landon, n° 294.

Un dessin de cette même composition a passé de la collection W. Roscoe dans celle de M. Esdaile, à Clapham, près Londres.

Copies anciennes de cette peinture.

a.) Dans la collection de lord Spencer, à sa résidence d'Althorp, il y

une belle copie très-fraîche de coloris. Ce tableau provient d'une noble maison de Bologne, où il était depuis longtemps et où il passait pour l'original de Raphaël. Cette circonstance et le faire de cette peinture permettent de croire que c'est la même copie que, selon Vasari, Innoccuzio da Imola avait exécutée à Bologne.

b.) Dans la collection de M. Miles, à Leight Court, près de Bristol. Avec des différences. Pour fond un paysage, où l'on voit saint Joseph. Il existe une gravure de ce tableau : Raphaël d'Urbin pinx. Romæ, chez Vallet. In-4°.

c.) Au palais de Madrid. H. 4', 3''; l. 3', 5''. Selon la lettre de R. Mengs à Ant. Ponz, cette copie pourrait être de Jules Romain. C'est probablement celle que nous avons vue dans la sacristie de l'église S. Laurenzo, à l'Escurial. Elle a un fond qui diffère de celui de l'original et elle est peinte sur toile.

d.) Au palais de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Selon l'*Art et l'Antiquité à Saint-Pétersbourg*, de Hand, t. I, p. 99, cette copie proviendrait de la galerie de Cassel. D'autres croient avec plus de raison qu'elle était autrefois dans le palais du Quirinal et qu'elle a passé depuis dans la galerie de la Malmaison. Voyez le catalogue de J. H. Schnitzler, pag. 116.

e.) Dans l'ancienne galerie du cardinal Fesch, à Rome, se trouvait une copie, de la grandeur de l'original, et une autre beaucoup plus petite, d'une beauté extraordinaire. Ne serait-ce pas la copie que Rehberg avait vue au palais Belgiojoso, à Milan, où elle était qualifiée : Il Cameo di Raffaello ?

f.) Dans la villa Pamfili, près de Rome. Cette copie n'est pas très-bonne.

g.) Dans la collection du cavaliere Camuccini [1], à Rome. Cette copie est d'une telle beauté, qu'on l'attribue à Jules Romain. Il est possible que ce soit ce tableau d'après lequel J. G. Jacobini exécuta sa gravure à Rome, en 1727.

h.) Dans la succession du graveur Giuseppe Longhi, à Milan. Cette copie est très-belle, et on l'attribue à G. Franc. Penni.

Gravée par Gius. Longhi, 1827. Grand in-fol.

i.) Dans la collection du marquis de Cambis, à Avignon. C'est une bonne et ancienne copie que l'on présente comme l'original.

j.) Au musée de Berlin. Elle semble avoir été peinte par un vieux maître néerlandais.

1. Nous croyons que cette collection a été dispersée après la mort du peintre Camuccini, qui l'avait formée pour être à même de vendre des tableaux de prix aux riches étrangers que sa réputation amenait dans son atelier et dans sa galerie. Ces tableaux étaient la plupart retravaillés et quelquefois entièrement couverts de repeints. — (*Note de l'éditeur.*)

k.) Dans la collection du château de Gutha.

l.) Il existe encore en Allemagne plusieurs autres copies de cette composition, venant de France la plupart, d'après lesquelles ont été exécutées différentes gravures anciennes et modernes, dont nous citerons seulement les suivantes : Nic. Pitau. Paris, 1662. In-fol. Du côté opposé. — Dessiné par C. Cesiu, grav. par Guil. Vallet — M.-T. Rousselet sculp. In-fol. — G. Gavedoni. Petit in-fol. Faible. — Claudine Ant. Bouzunnet Stella, avec un palmier à dattes, sur la droite. H. 3" 3'"; l. 2" 2'". — August Neureuther exc. In-fol. — Lith. par F. Rehberg. — La tête de la Vierge seule, presque de grandeur naturelle, gravée par F. Poilly, dans un ovale. *Virgin. Matri.* Grand in-fol.

Dans la Pinacothèque de Bulogne se trouve une libre imitation de cette Madone, par Innocenzio da Imola.

Gravée par F. Rosaspina, pour la cinquième livraison de la *Pinacoteca di Bologna*.

92. *La Vierge au Poisson.*

Peint sur bois, puis transporte sur toile. H., 6' 7"; l., 4' 11" 6'".

La Vierge, assise sur un trône, a sur ses genoux l'enfant Jésus, qui se penche affectueusement vers le jeune Tobie. Celui-ci, qui tient dans ses mains un poisson, est présenté au Fils de Dieu par l'ange Raphaël. A droite, on voit debout, près du trône, saint Jérôme, son lion à ses pieds, lisant dans un grand livre, sur les feuillets duquel l'enfant Jésus a posé sa main. Un grand rideau forme le fond; on aperçoit seulement un peu de ciel à droite.

On pourrait croire, d'après Vasari, que Raphaël a peint ce tableau à Naples : « Fece a Napoli una tavola, la quale fu posta in S. Domenico nella cappella dov' è il Crocifisso che parlò a san Tommaso d'Aquino. » Mais ce même écrivain dit ailleurs, dans sa propre biographie, que rien de remarquable en peinture ne s'était fait à Naples depuis le Giotto, quoique l'on y eût envoyé différents tableaux d'autel du Pérugin et de Raphaël. Cette déclaration, si explicite de Vasari, nous semble mettre fin à toutes les controverses qui pourraient naître de sa première assertion.

Don Francesco Capecelatro, dans ses *Annali della città di Napoli* (Napoli, 1849, p. 139), rapporte les faits suivants sous l'année 1638 : « Le vice-roi, duc de Medina, lequel, à l'instar de son prédécesseur Monterey, désirait déployer un grand luxe dans la décoration de son palais, eut l'idée de réunir différents tableaux de maîtres pour en former une galerie. Afin d'atteindre ce but, avec le concours du Père Ridolfi, général des dominicains, il fit sortir de l'église du couvent de ces religieux deux tableaux très-hautement estimés : l'un, le célèbre Tobie, par Raphaël, ornait la chapelle de la famille del Doce; l'autre était une des plus belles œuvres de Lucas de Leyde. Dans l'église Santa Maria della Sanità, il prit, en outre, un second tableau de Raphaël, avec le seul consentement du prince de

Belvédère, un des intendants des Incurabili, sans avoir égard à l'opposition des autres administrateurs de l'hospice; il enleva de leur église, pendant la nuit, un magnifique tableau de Jules Romain, que don Pedro de Tolède avait donné à cette église, sur la demande de Philippe II. » — Sous la date du 7 octobre 1642, l'agent de Toscane, Vincenzo Muzzi, écrivait à son gouvernement : « Jeudi dernier, le vice-roi (duc de Medina) ordonna au prieur du couvent de Saint-Dominique de quitter en peu d'heures le royaume de Naples, et le fit conduire par cinquante cavaliers jusqu'à la frontière, parce que ce prieur avait adressé à Rome différentes plaintes contre Ridolfi, général des dominicains. Parmi ces plaintes, on cite celle qui accuse le padre général d'avoir, pendant son séjour à Naples, donné au vice-roi un précieux tableau appartenant à l'église de S. Domenico. » Voyez F. Palermo, dans ses *Narrazioni e Documenti sulla storia del regno di Napoli* (Firenze, 1846, p. 325).

La chapelle consacrée à sainte Rose, dans laquelle se trouvait le tableau, passa de la famille Acerra à celle de Maramaldi, et ensuite à celle de del Doce. Voyez la description de S. Domenico Maggiore, dans l'ouvrage de Volpicella : *Descrizione storica di alcuni principali de' principali edificii della città di Napoli* (Napoli, 1850, p. 246-250, 413-414). — Le tableau de la Vierge au Poisson, que le vice-roi, duc de Medina, avait emporté de Naples en Espagne, vers 1644, devint, en 1656, la propriété du roi Philippe IV, qui le fit placer à l'Escurial. C'est aussi là qu'il reçut le nom de *la Virgen del Pez*; puis, comme le tableau était formé de cinq panneaux collés ensemble, on le surnomma aussi : *El quadro de las cinco tablas*.

Les Français, qui occupaient l'Espagne, étant forcés d'évacuer la péninsule en 1813, emportèrent avec eux le tableau de la Vierge au Poisson et le firent parvenir à Paris en assez mauvais état. Là, il dut être soigneusement transporté de son panneau vermoulu sur la toile, par les soins de Bonnemaison, peintre et restaurateur de tableaux. Lors du traité de Paris de 1815, la restauration du tableau n'était pas encore terminée; elle fut continuée par le même artiste, à la prière du duc de Wellington. C'est seulement en 1822 que ce tableau fut déposé, avec les quatre autres tableaux de Raphaël, également tirés d'Espagne, dans l'hôtel du marquis d'Almenara, à Paris, d'où il retourna en Espagne.

Il était encore à Paris, dans l'atelier de M. Bonnemaison, lorsque nous en avons admiré la sublime beauté, car il est, dans ses parties principales, peint entièrement de la main de Raphaël. Nous l'avons revu à Madrid en 1852, et le souvenir de la grande impression qu'il avait produite sur nous trente ans auparavant s'est ravivé et fortifié.

Ce tableau, d'un ton presque aussi clair que la *Madonna di San Sisto*, à Dresde, surpasse peut-être encore ce chef-d'œuvre par l'expression des figures. Il eût été impossible de mieux rendre, en effet, la majesté de la

Vierge, la bonté, le sérieux, la sérénité de l'enfant Jésus, la prière tutélaire de l'ange, la timide aspiration du jeune Tobie, la mâle dignité du saint Jérôme. Quant à la disposition des couleurs, elle est d'un grandiose et d'une harmonie incomparables. Dans le milieu de la composition, l'œil se repose sur le ton bleu modéré, mais vigoureux, de l'ample draperie de la Vierge, et rehaussé par le blanc lumineux de son voile. A gauche, le jaune d'or éclatant des vêtements du jeune Tobie contraste avec le rouge vif des vêtements du saint Jérôme. Le ton vert rompu du rideau du fond et l'azur du ciel laissent ressortir avec énergie les autres couleurs du premier plan, avec lesquelles le ton jaunâtre des marches du trône et du parquet amènent une liaison admirable. Puis, les teintes intermédiaires viennent compléter le charme harmonieux de l'ensemble. Raphaël n'a pas de rival dans cette science de l'harmonie des couleurs. Les grands maîtres vénitiens sont sans doute plus riches et plus puissants de coloris, mais ils n'ont presque jamais dans le ton général de la peinture le calme et la dignité que possède le peintre d'Urbin.

Le tableau a souffert en quelques endroits, lorsqu'il fut transporté de son panneau sur toile à Paris, par Bonnemaison[1]. Beaucoup de retouches, surtout dans la draperie de la Vierge, forment des taches. Les cheveux de l'ange et du jeune Tobie, qui se détachaient sur le fond, ont été trop nettoyés, de sorte que ces deux têtes ont beaucoup perdu de leur caractère primitif. On pourrait encore remarquer d'autres légères détériorations dans les détails. Mais, au demeurant, le tableau est pourtant encore d'une conservation satisfaisante, et il fait le plus bel ornement de la galerie italienne du musée de Madrid[2].

Nous avons dit, dans notre histoire de Raphaël, tout ce qui était nécessaire pour expliquer la composition de ce tableau. Quant à la bizarrerie du sujet, nous citerons encore l'opinion assez spécieuse de M. Jos. Henry qui a publié un opuscule sur la Vierge au Poisson. Selon lui, les figures de saint Jérôme et du jeune Tobie sont placées allégoriquement dans ce tableau pour indiquer que le Livre de Tobie doit être admis parmi les livres sacrés, car ce fut saint Jérôme qui, en traduisant ce livre dans la Vulgate, a principalement contribué à l'incorporer dans la Bible. M. Jos. Henry a cru voir dans le mouvement bienveillant de l'enfant Jésus, qui étend sa main sur la version latine de saint Jérôme, le témoignage d'une divine approbation en faveur du Livre de Tobie. La Vierge néanmoins,

1. Le tableau avait été restauré antérieurement ; car le bras de saint Jérôme a reçu une manchette de dentelles à l'espagnole, que Raphaël ne lui avait pas donnée originairement, mais qui a pu paraître obligatoire à la dignité d'un cardinal, d'après les lois de l'étiquette en Espagne sous Philippe IV.

2. Voir tome I, page 190.

qui représente l'Église, hésite à faire entrer ce livre dans l'Écriture sainte, puisqu'elle semble se détourner de saint Jérôme.

On doit reconnaître que saint Jérôme, par sa traduction du Livre de Tobie, a, en quelque sorte, certaine affiliation naturelle avec ce personnage biblique; mais l'explication de M. Jos. Henry n'en est pas pour cela moins singulière, et cette nouvelle manière de faire penser et composer Raphaël accuse une recherche de symbolisme théologique, qui ne se trouve pas dans ses œuvres.

On a publié en France, au sujet de ce tableau célèbre, un autre opuscule explicatif, sous ce titre : *la Vierge au Poisson de Raphaël*, explication nouvelle de ce tableau avec plusieurs dessins, par P.-C. Belloc (Paris et Lyon, 1833). C'est une médiocre dissertation, dans laquelle l'auteur cherche à prouver principalement que les figures de l'ange Raphaël et du jeune Tobie symbolisent l'ange gardien.

Gravures : Fernando Selma, 1782. in-folio. — Francesco Bartolozzi sculp., in-4°, — Le baron Boucher Desnoyers, 1822, in-folio. — Fred. Lignon fec., 1822, in-folio. — D'après un dessin de Chatillon et sous sa direction, gravé à la roulette, in-folio. — Pierre Pelée, 1852, petit in-folio. — J. M. Enzing-Muller, grand in-fol. — M. Steinla, 1856, grand in-fol — Le trait du tableau et quelques détails séparés, à la manière du crayon, dans la *Suite d'Études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphaël*, etc., par M. Emeric David, etc. Paris, 1822, chez M. Bonnemaison. — Landon, n° 295.

La Vierge seule avec l'Enfant, par Caronni, avec la suscription : *Mater amabilis*. In-4. — De même, l'Enfant sur un coussin, par Corn. Bus. In-8. — De même, assis sous une tente. Gravé sur bois, par H. S. Beham. Bartsch, n° 121.

D'après un dessin de Raphael, dans la manière de Marco da Ravenna, et copie. Bartsch, t. XIV, n° 54.

Dans la collection de Florence, il y a une esquisse à la sanguine d'après des modèles, sans l'Enfant, mais dont l'originalité est très-douteuse.

Ce n'est pas non plus un original que le dessin entièrement retouché au bistre de la Vierge au Poisson, qui se trouvait dans la collection Lawrence, et qui, dans la vente du roi de Hollande, s'est vendu 590 florins. Ce dessin est retourné en Angleterre.

Une copie du tableau, faite autrefois en Espagne, figure dans la collection de l'académie à Valladolid.

93. *La Chambre d'Héliodore, au Vatican.*

1512 à 1514.

On sait que cette chambre avait d'abord été ornée de peintures de Pietro della Francesca et de Bramantino, peintures qui furent abattues par les ordres du pape, afin de faire place à celles de Raphaël. Les sujets que le Bramantino et Pietro della Francesca y avaient peints sont inconnus; nous savons seulement, par Vasari, que ces tableaux offraient beaucoup de portraits de personnages célèbres, entre autres les condottieri

Francesco Carmagnuola et Niccolò Fortebraccio, le savant cardinal Bessarion, le cardinal Giovanni Vitellesco, fameux par la cruelle destruction de Palestrina, etc. — Raphaël, avant qu'on détruisît ces fresques, en fit faire des copies, qui passèrent, de l'atelier de son élève Jules Romain, dans la collection de Paolo Giovio, à Côme. D'après des renseignements que nous avons lieu de croire certains, ces copies se trouvaient en 1831 dans la succession de l'auteur de la *Vie de Léon X*, feu M. W. Roscoe, à Liverpool.

Il faut remarquer cependant que Raphaël laissa subsister, dans la salle qu'il devait décorer à nouveau, les petits sujets antiques en grisaille, rehaussés d'or, servant d'encadrement aux peintures du plafond. Il ne peignit que les quatre champs de la voûte, et, pour donner à ses peintures un aspect plus léger, il simula des toiles tendues sur lesquelles se déploient quatre grandes compositions. Il reçut 1,200 ducats d'or, pour prix de son travail. Mengs avait dit avant nous, dans son ouvrage : *Memorie sul Correggio :* « Raffaello da Urbino ebbe per le insigni opere delle camere Vaticane 1,200 scudi d'oro per ciascuna Stanza. »

Ce fut le 1er août 1514, que Raphaël reçut 100 ducats qui lui restaient dus sur cette somme. Ce fait ressort du livre de comptes, tenu par B. da Bibiena, cardinal de S. Maria in Portico (Entrata e uscita di tutti li danari ..... per la rev. fabbrica di S. Pietro, etc.), duquel livre de comptes Alexandre VII se fit faire une copie par C. A. Dondini, secrétaire des Bâtiments, qui se trouve dans la bibliothèque Chigi, sous cette cote H. II. 22. (Voy. *Elogio storico di Raf. Santi*, de Pungileoni, p. 163.)

Tout le plafond de la salle a été gravé par Franc. Aquila, pour ses *Picturæ*, etc. Gr. planche. — Par Montagnani, 1830. — Par Ludwig Gruner, 1841. Grand in-fol.

94. *Dieu apparaît à Noé.*

Peinture au plafond.

Le Père Éternel descend du ciel, accompagné de deux petits anges, pour donner un ordre à Noé, qui est agenouillé à terre devant lui, dans une profonde adoration. Il s'agit vraisemblablement du déluge et de la construction de l'arche. Noé a son jeune fils auprès de lui ; ses deux autres fils sont avec leur mère, qui regarde, de la porte de sa maison, en tenant le plus jeune dans ses bras. Ce tableau avait été expliqué tout autrement : Vasari y voit Dieu annonçant à Abraham qu'il sera père d'une nombreuse progéniture. Montagnani y voit Noé adorant l'Éternel, à la sortie de l'arche.

Mais aucune de ces deux dernières explications n'est satisfaisante. Raphaël a mis dans sa composition trois enfants, dont un en bas âge : or, Abraham n'avait que deux fils, Isaac et Ismaël, et à la sortie de l'arche les trois fils de Noé étaient déjà mariés. — Nous ne saurions donc trouver aucun passage de l'Écriture sainte qui se rapporte à ce tableau, si ce n'est

celui-ci : « Mais Noé trouva grâce devant le Seigneur, et eut trois fils, Sem, Cham et Japhet. »

Cette fresque est devenue très-pâle, à cause de la mauvaise préparation de l'enduit sur lequel elle a été exécutée. On remarque la même altération dans les autres fresques du plafond.

Gravures : Franc. Aquila, pour ses *Picturæ*, etc. — Michel Corneille, in-folio en largeur. — S. Ronillemont, *Abraham béni dans sa postérité*, in-fol. en largeur. — Johannes Alexander, 1717, à l'eau-forte, in-folio en largeur. — Au trait, par Franc. Giangiacomo. — Landon, n° 344.

Gravé d'après un dessin de Raphaël en hauteur, par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 3, où sont indiquées aussi trois copies de cette estampe, deux en contre-partie. — D'après un dessin absolument semblable à la gravure de Marc-Antoine, dans le cabinet de M. Praun, à Nuremberg, gravé par J. Th. Prestel, in-fol. — A l'eau-forte, par V. Denon, n° 4, in-folio.

95. *Le Sacrifice d'Abraham.*

Fresque du plafond.

Abraham tient son fils Isaac agenouillé sur un autel de pierre et il s'apprête à accomplir le sacrifice, mais un ange lui arrête le bras. Un autre ange descend perpendiculairement du ciel, la tête en bas, en apportant le bélier qui doit remplacer la victime. Raphaël a représenté trois ou quatre fois un ange qui vole la tête en bas et qui présente de la sorte des raccourcis assez disgracieux, notamment dans la Vierge au Baldaquin, dans les Sibylles à S. Maria della Pace, etc. Cette particularité est d'autant plus surprenante que Raphaël se distingue ordinairement par le caractère de simplicité et de beauté qu'il donne à ses anges.

Gravures : Hier. Cock exc. 1552, en hauteur, petit in-folio. — P. Scalberge, 1637. Du côté opposé. En hauteur, petit in-folio. — Joh. Alexander, à l'eau-forte, 1718, in-folio en largeur. — Franc. Aquila, pour ses *Picturæ*, etc. — H. Ferroni, à l'eau-forte. H. 6", 10'''; l. 7". — Au trait, par F. Giangiacomo. — Landon, n° 382.

D'après un dessin d'Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 5.

Une esquisse à la plume pour l'ange, se trouve dans la collection d'Oxford.

96. *Le Songe de Jacob.*

Fresque au plafond.

Le patriarche est endormi à terre sur des pierres plates qui lui servent de lit. On voit dans les nuages une échelle sur laquelle cinq anges montent et descendent, et plus haut, dans une gloire peinte en or, Jéhovah, les bras étendus. Cette composition est la plus faible des quatre fresques au plafond. Raphaël a traité le même sujet d'une manière bien supérieure dans les Loges.

Gravures : J. Bos del. 1560, Jacob b. b. incid. — Joh. Alessandri, 1718, à l'eau-forte, in-folio en largeur. — Franc. Aquila, pour ses *Picturæ*, etc. — Au trait, par Franc. Giangiacomo. — Landon, n° 343.

97. *Dieu apparaît à Moïse dans le buisson ardent.*

Fresque du plafond.

Moïse, encore berger, est agenouillé, couvrant de ses mains son visage, devant le buisson ardent, des flammes duquel sort le Seigneur entouré d'anges et de séraphins.

Cette superbe composition, qui a tout le grandiose des œuvres de Michel-Ange, est ordonnée avec le sentiment du beau qui appartient à Raphaël. La peinture de cette fresque est rehaussée d'or, principalement dans les flammes du buisson. Il est très-regrettable que les couleurs aient pâli, comme dans les autres fresques du plafond.

Gravures : Gio. Alessandri, 1718, à l'eau-forte, in-folio en largeur. — Franc. Aquila, pour ses *Picturæ*, etc. — Au trait, par F. Giangiacomo. — Ludwig Gruner, in-folio en largeur. — G. Audran, avec quelques changements. C'est une œuvre de sa vieillesse. H. 20", 1'''; l. 24", 7'''. — Landon, n° 383.

Une magnifique esquisse à la plume pour la figure du Seigneur était dans la succesion de Lawrence; elle se trouve actuellement dans la collection d'Oxford. Fac-simile dans *the italian School of design*, de W. Y. Ottley.

Le Moïse agenouillé, fragment du carton original dessiné à la pierre noire et rehaussé de blanc, se trouve au musée de Naples.

Gravé par F. Mori dans les *Ricordi di Napoli e del Regno.*

98. *Héliodore chassé du temple.*

Peinture murale.

Héliodore, qui voulait s'emparer du trésor gardé dans le temple de Jérusalem, est chassé par les esprits envoyés de Dieu. Voy. les *Machabées*, liv. II, chap. II, vers. 23-28.

On voit dans l'intérieur du temple le grand-prêtre Onias et le peuple en prière devant le tabernacle et devant le chandelier à sept branches, tandis qu'Héliodore est déjà renversé à terre, et que ses soldats s'enfuient poursuivis par un cavalier céleste, accompagné de deux anges armés de fouets.

Le côté gauche est occupé par le peuple rassemblé, au milieu duquel on remarque plusieurs femmes qui témoignent le plus vif enthousiasme, à la vue du secours divin. Au premier plan, le pape Jules II, plein de majesté, assis sur son siége porté par quatre hommes, contemple cette scène. On reconnaît dans le premier des quatre porteurs le célèbre graveur Marc-Antoine Raimondi, de Bologne. Il n'est pas aussi certain que le second porteur, vu un peu plus en arrière, soit Jules Romain. Un jeune homme, placé à côté de Marc-Antoine, tient de la même main sa barrette et une feuille de parchemin avec cette inscription : *Jo. Petro de Foliariis Cremonens.* — Ce Giovanni Pietro de Foliari était secrétaire delle Memoriali, à la

cour de Jules II. Nous avons déjà dit dans notre Histoire de Raphaël [1] que ce groupe, étranger au sujet principal, avait été ajouté postérieurement par le peintre lui-même, pour faire allusion à la vigoureuse entreprise de Jules II, qui expulsa par la force des armes les usurpateurs des seigneuries des villes appartenant aux États de l'Église. Nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons dit au sujet d'une première composition du tableau, dans laquelle ne se trouve pas le groupe du pape, et nous ne répéterons pas ici les observations que nous avons faites sur le ton vigoureux de cette peinture qui se rapporte à la tendance passagère qu'eut alors Raphaël d'imiter le coloris et la manière du Giorgione. Nous ferons seulement remarquer que Raphaël a exécuté cette fresque, plus particulièrement qu'aucune autre, dans cette nouvelle manière dont parle Vasari, manière que l'on a nommée de nos jours le pittoresque dans la peinture, parce que l'artiste, sous prétexte de peindre plus largement, sacrifie la sévérité du dessin à l'effet général produit par de grandes masses de lumières et d'ombres.

Ce fait seul prouverait que Raphaël fit ce tableau entièrement de sa main, quoiqu'on n'y reconnaisse pas d'ailleurs son exécution à la fois achevée et magistrale.

Il est à déplorer que l'enduit sur lequel la fresque a été peinte menace de se détacher en différents endroits; il faudrait surtout qu'on s'empressât de consolider la partie où se trouvent un des anges et le cavalier, pour les sauver d'une destruction complète.

GRAVURES : Sans le groupe du pape et de sa suite, dessiné par P. van Lint, gravé par P. de Bailliu, 2 feuilles, cintrées dans le haut. Grand format. — Comme ci-dessus, par un anonyme, in-8°. — Différant un peu du tableau, vraisemblablement d'après un dessin du Parmigianino, gravé à l'eau-forte, par And. Meldolla. A gauche, son nom et RA. VR. (Bartsch, t. XVI, p. 65, n° 67.) — De même que le tableau, à l'eau-forte, par Carlo Maratti. 1re épreuve avant la lettre. 2e : Si vendono da Arnoldo V. Westerhout. 3e : Si vendono da Vincenzo Billy in Roma, 2 feuilles grand format. Bartsch, t. XXI, p. 94, n° 13. — Franc. Aquila, pour ses *Picturæ*, etc., gr. in-fol. — Jac. Fricquet exc., avec une dédicace à C. Perrault, in-folio en largeur. — Joh. Volpato, grand in-folio en largeur. — G. Mochetti, petit in-folio en largeur. — Pietro Anderloni, 1832, grand in-folio en largeur. — Au trait, par F. Giangiacomi, in-folio en largeur. — Landon, n° 62.
Études d'après quelques têtes, de grandeur naturelle, sur deux feuilles, par Demarteau, à la manière du crayon. — La tête de Marc-Antoine, gravée par V. Richomme, in-folio.

Etudes pour la fresque. — Selon Bellori, dans la Vie de Carlo Maratti, celui-ci aurait possédé un dessin de Raphaël pour l'Héliodore; ce dessin est sans doute celui qui se trouve aujourd'hui chez le conseiller d'État, M. de Savigny, à Berlin. C'est une première esquisse très-différente du tableau.

1. Voir t. I, p. 160-161.

Études pour deux des femmes du peuple, à la pierre noire, autrefois dans la collection Lawrence; actuellement dans celle d'Oxford. — Facsimile, dans *the italian School of design*, de W. Y. Ottley.

Vasari cite quelques fragments du carton original, qui existaient de son temps dans la maison Francesco Massini à Cesena; ce sont vraisemblablement les deux têtes d'anges, qui passèrent des collections Crozat et Mariette dans celle du Louvre. Quant à la tête du cheval, provenant aussi du carton de Raphaël, autrefois au palais Albani à Rome, elle est actuellement dans la collection d'Oxford.

99. *La Messe de Bolsène.*

Peinture murale.

Ce tableau couvre le mur dont la fenêtre donne sur la cour du Vatican. Au-dessous de cette fenêtre, Raphaël a représenté une messe dite par un prêtre sur un autel assez élevé, en présence du pape Urbain IV, qui figure ici sous les traits de Jules II; c'est pendant cette messe que s'opère le miracle qui a, dit-on, donné naissance à la Fête-Dieu.

A gauche, le peuple étonné; à droite, les porteurs du siége du pape. On peut voir, dans notre Histoire de Raphaël [1], la description complète de ce tableau et les réflexions que nous a suggérées l'exécution magistrale de cette peinture.

Nous ajouterons seulement encore, que la supériorité du maître et ses études approfondies dans l'art de peindre la fresque se révèlent ici principalement dans le côté droit de cet ouvrage, où sont agenouillés cinq porteurs du siége papal; il n'y a pas un trait, pas une touche, qui n'ait sa signification et son importance. Les têtes-portraits sont merveilleusement modelées, et tous les détails du costume, comme les velours, les tresses, les étoffes blanches des habits ecclésiastiques, etc., n'ont servi qu'à faire ressortir davantage cette spirituelle et savante manière d'exécution, qui restera toujours le meilleur modèle à étudier pour ceux qui traiteront ce genre de peinture.

Le côté gauche du tableau est d'un faire inégal; peut-être faut-il en accuser la coopération d'un élève de Raphaël.

Dans le bas, sur l'architrave de la fenêtre, on lit cette inscription : JVLIVS. II. LIGVR. PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXII. PONTIFICAT. SVI. VIIII.

GRAVURES : Fr. Aquila, pour ses *Picturæ*, etc., grande feuille. — Paolo Fidanza, in-folio en largeur. — Raph. Morghen, grand in-folio en largeur. Les plus anciennes et les plus belles épreuves sont celles où l'on remarque une brisure dans la planche au-dessus des têtes des Suisses sur les marches de l'autel. — Nic. Guidetti, petit in-folio en largeur. — Au trait, par F. Giangiacomi. Roma, 1809. — Landon, n° 64.

La tête du cardinal Rafaello Riario fut publiée par Paolo Fidanza, dans

1. Voir t. I, p. 161-162.

ses *Têtes choisies*, etc., comme étant le portrait de Fazio Santori da Viterbo; ce dernier, évêque de Cesena, élevé en 1505 à la dignité de cardinal, était déjà mort en 1510, quatre années avant l'exécution de la fresque.

Études. — Une légère première esquisse pour la partie supérieure de cette composition est conservée dans la collection Albertine à Vienne.

Lithogr. par J. Pilizoli.

Une autre esquisse, dans laquelle les cinq porteurs manquent, se trouve dans la collection d'Oxford.

Un autre dessin analogue, que nous avons vu dans l'ancienne collection de Sir Th. Lawrence, n'était point authentique. C. Metz l'a publié dans son ouvrage : *Imitations*, etc.

100. *La Rencontre des hordes d'Attila.*

Peinture murale.

Attila, roi des Huns, marchait vers Rome à la tête de ses bordes sauvages [1], quand tout à coup lui apparurent saint Pierre et saint Paul, patrons de la ville sainte, en le menaçant de leurs épées flamboyantes. Cette vision remplit d'effroi le roi des Huns et le força d'accepter les propositions de Léon Ier qui l'invitait à quitter l'Italie.

Attila est représenté, au milieu du tableau, sur un cheval noir tacheté de blanc; devant lui, deux soldats à pied lui montrent le pape qui vient à sa rencontre. A droite, on voit deux chefs barbares montés sur des chevaux fougueux; un de ces cavaliers est couvert d'une armure d'écailles d'acier, pareille à celles des Sarmates représentées sur la colonne de Trajan à Rome. Au fond, une foule de soldats sortent d'un défilé de la montagne et semblent attirés par les sons des cors et par des cris sauvages. A gauche, assis sur une haquenée qu'un écuyer conduit par la bride, s'avance avec calme et dignité le pape Léon Ier (sous les traits de Léon X). Il est accompagné de deux cardinaux, en costume d'apparat, et de deux officiers de sa maison: l'un porte une croix, l'autre une massue. Toutes les figures du cortége pontifical semblent être des portraits. On a même cru reconnaître dans le porteur de massue le Pérugin, mais nous ne saurions admettre cette donnée.

L'exécution de cette fresque est, en général, de la main même du maître. Cependant le groupe du pape et de sa suite est d'un dessin bien plus fin et mieux senti, d'une couleur plus vigoureuse et plus transparente, que la partie du tableau consacrée au groupe d'Attila et de ses Huns.

1. Suivant l'ouvrage de Gabriele Bertazzoli (*Sopra il nuovo sostegno di Governolo*), le pape Leon Ier, étant alle en personne au-devant d'Attila jusqu'au fleuve Oglio, près du fort Governolo ou Governo, comme il est denominé par Dante (chant 20), aurait determiné la retraite des Huns.

Néanmoins, toute cette peinture est harmonieuse dans son ensemble comme dans ses détails.

On a prétendu qu'Attila avait été représenté sous les traits du roi de France Louis XII. Toutefois c'est là une supposition purement gratuite. On ne saurait douter que ce sujet ait été choisi pour faire allusion à la sortie des Français hors de l'Italie, sous le règne de Léon X, ce qui est d'autant plus probable que le poëme latin de Gyraldus, publié par M. Roscoe, fut composé alors en l'honneur de la retraite des Français, sous l'allégorie de l'expulsion des Huns, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer dans notre Histoire de Raphaël [1].

Gravures : Franc. Aquila, pour ses *Picturæ*, etc. — Sam. Bernard. Du côté opposé, petit in-folio en largeur. — L. Collignon, petit in-folio en largeur. — A. Banzo, in-folio en largeur. — Volpato, grand in-folio en largeur. — G. Mochetti, petit in-folio en largeur. — Pietro Anderloni, grand in-folio en largeur. — Franc. Giangiacomo, 1809, au trait. — Landon, n° 63. — Le groupe des deux soldats au premier plan, gravé par A. Proccacini, in-8°.

Une toute première esquisse, pour cette fresque, se trouve dans la collection d'Oxford.

Un beau dessin, sans le groupe du pape et de sa suite, fut possédé, en 1530, par Gabriel Vendramini à Venise, et ensuite par Carlo Maratti ; il se trouve aujourd'hui dans la collection du Louvre à Paris.

Gravé par un anonyme, avec une dédicace à la reine Christine de Suède; signé Angelica Renieri. Côté opposé. H. 13"; l. 23". — Au trait, par le comte de Caylus.

Une copie de ce dessin fut vendue, en 1850, à La Haye, et passa en Angleterre.

101. *La Délivrance de saint Pierre.*

Cette fresque, qui couvre le mur dans lequel s'ouvre une fenêtre du côté du Belvédère, est divisée en trois compartiments : dans le milieu, on voit, à travers les barreaux de la prison, l'apôtre saint Pierre endormi, gardé par deux soldats, qui dorment eux-mêmes, appuyés sur leur lance, pendant qu'un ange, éblouissant de lumière, s'avance pour délivrer l'apôtre. Le compartiment à droite nous montre saint Pierre, conduit par l'ange et passant entre deux soldats endormis qui sont couchés sur des degrés, en dehors de la prison. Au troisième compartiment à gauche, aux portes de la prison, quatre gardiens s'éveillent et semblent tout étourdis de la fuite de leur prisonnier. Raphaël a éclairé les deux premiers sujets par la seule lumière qui émane de l'ange même, et le dernier par la lueur d'une torche que tient un des soldats et par le reflet de la lune dans un ciel nuageux. Ces peintures, dont l'effet est saisissant, nous prouvent une fois

1. Voir t. I, p. 164.

de plus que le grand artiste étudiait la nature dans les moindres détails, et qu'il appliquait aux choses de l'art le résultat de ses observations, avec un sentiment exquis du vrai, du beau et du pittoresque.

L'exécution de cette fresque est également large, légère et spirituelle à la fois. Quelques imperfections, entre autres la lourdeur des mains de l'ange, ne peuvent être attribuées qu'à une restauration postérieure. — Sur la fenêtre on lit cette inscription : LEO. X PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXIIII. PONTIFICAT. SVI. II.

GRAVURES : Franc. Aquila, dans ses *Picturæ*, etc. — Joh. Volpato, in-folio en largeur. — Pietro Chigi, 1816, petit in-folio en largeur. — Landon, n° 65.

Dans le genre de Gaspar Reverdinus, seulement la partie du milieu, avec cette inscription : *Petrus Apostolus ab Herode in carcerem*, etc. Voy. Heinecke, n° 71. — Par le maître G. D. W., gravé du côté opposé et différant un peu de la fresque. Dans la prison, il n'y a point de soldats ; en dehors, il n'y en a que deux endormis, qui ne sont pas semblables à ceux de l'original. H. 4"; l. 5", 10"'.

Une esquisse pour cette fresque se trouve dans la collection de Florence.

Une étude pour l'un des gardiens, mais du côté opposé, est dans la collection royale d'Angleterre.

102. *Peintures des socles et figures allégoriques dans la chambre d'Héliodore.*

La partie inférieure des peintures murales est occupée par onze figures allégoriques et quatre Termes, en forme de cariatides. Entre ces Termes sont des tables de marbre, au-dessous desquelles se trouvent de petits tableaux, dont les sujets se rapportent, ainsi que les figures allégoriques, à l'industrie des États de l'Église et à sa prospérité.

Les cariatides peintes en grisaille, aussi bien que les petits tableaux en camaïeu brun doré, ont beaucoup souffert ; ils furent en partie refaits par Carlo Maratti et ses élèves, dans les années 1702 et 1703. On y retrouve encore néanmoins la composition de Raphaël.

Les douze figures allégoriques sont les suivantes : la Religion, la Loi, la Paix, la Protection, la Noblesse, le Commerce, la Marine, la Navigation, l'Abondance, la Culture du bétail, l'Agriculture et la Vendange. Ce sont toutes des figures de femmes, debout, portant sur leurs têtes de petits chapiteaux, sur lesquels semble reposer la corniche qui règne au-dessous des grandes peintures.

GRAVURES : Remy Vuibert, 13 feuilles grand in-4°. — Gérard Audran, 13 feuilles in-folio, dont 11 avec des cariatides et 2 avec quatre Termes ; le titre de : *Diverses figures hiéroglyphiques*, etc., se trouve sur la première feuille de la suite. — Elis. Cheron, 12 feuilles grand in-8°, avec la reproduction de la Flore du palais Farnèse. — Par les héritiers de Jer. Wolff, à Augsbourg, 13 feuilles in-folio. — L. Gruner, 14 feuilles, et une 15e seulement au trait, avec texte anglais, par le dr H. W. Schulz. London, 1852, in-fol. — Landon nos 162, 163, 164 et 165.

Il existe aussi, de la figure allégorique du Commerce, une gravure ancienne

anonyme, in-8°. Puis, par un élève de Marc-Antoine, cinq autres figures, mais un peu différentes de l'original, qui font partie d'une suite de 24 feuilles, par le maître au monogramme K.S. — H. 7"; l. 3". (Voy. F. Brulliot *Dictionnaire des Monogrammes*, etc., t. 1, p. 368) — Dans l'ouvrage des gravures sur bois de Johannes Skippe, contenant 30 feuilles, d'après des maîtres anciens, on a reproduit, sur une même feuille, un des Termes et une cariatide en clair-obscur, in-8°.

Dans la collection du Louvre se trouve le dessin à la sanguine pour la figure allégorique du Commerce.

Gravé par Caylus, in-8°. Fac-simile par Butarand, 1849, in-folio.

Les petits tableaux en camaïeu brun doré sont presque entièrement repeints par Carlo Maratti, mais, comme nous l'avons dit plus haut, la composition paraît, du moins en partie, être celle de Raphaël. Ils se lient intimement aux figures allégoriques. Ce sont les sujets suivants : 1° la Moisson; 2° Rome protége les arts et les sciences, pendant que Minerve éloigne la discorde; 3° l'Agriculture; 4° la Vendange; 5° le Nettoyage du blé; 6° l'Abondance, par le commerce et la loi; 7° la Culture du bétail; 8° le fleuve du Tibre et Rome; 9° la Marine; 10° deux Guerriers; 11° une Matrone avec une jeune fille agenouillée devant elle.

Gravé par Jo. Hieronymus Frezza, 1704, in-folio en largeur.

103. *Les embrasures des fenêtres dans la chambre de l'Héliodore.*

Les grotesques en grisaille, rehaussés d'or, et les petits tableaux qui les accompagnent dans les embrasures des fenêtres de cette chambre sont très-détériorés, en partie méconnaissables, ou tout à fait repeints, si bien qu'un des derniers nous montre l'homme aux pieds de bronze de l'Apocalypse, d'après la gravure en bois d'Albert Durer. A en juger par quelques vestiges de ces peintures, ils représentaient les sujets suivants, que Petrus Sanctus Bartolus a publiés, en 15 feuilles, à l'eau-forte, avec une dédicace à D. Nicolo Simonelli.

a.) Joseph devant Pharaon. Le roi est assis au milieu, sur son trône ; à droite, Joseph est agenouillé ; cinq hommes se tiennent auprès de lui et cinq autres en face.

Une esquisse pour cette composition, se trouve dans la collection royale de Stockholm.

b.) La Mer Rouge. A gauche, Moïse frappant la mer de sa verge. Au milieu, Pharaon à cheval, avec d'autres cavaliers et guerriers.

c.) Moïse reçoit les Tables de la Loi. A droite, il les montre au peuple d'Israël.

d.) L'Annonciation. La Vierge est assise à droite, près de son lit, un livre sur ses genoux ; à gauche, se tient debout l'ange Gabriel, une branche de lis à la main. La composition primitive nous est vraisemblablement

donnée, avec des différences, dans la gravure d'Enea Vico, décrite par Bartsch, t. XVI, p. 282, n° 2.

e.) Un Pape célébrant le sacrifice de la messe, entouré par quatre prêtres.

f.) L'Empereur Constantin donnant la ville de Rome au pape Sylvestre.

Les quatre premiers sujets sont d'une forme oblongue en largeur, les deux derniers se rapprochent de la forme carrée.

PEINTURES DE RAPHAEL

EXÉCUTÉES A ROME SOUS LÉON X.

1513 A 1520.

104. *Portrait de Phædra Inghirami.*

Sur bois. H. 33" 4'"; L. 23"; demi-figure.

Le personnage est tourné à gauche, les regards dirigés vers le haut (l'œil droit louche fortement). Il tient une plume de la main droite pour dresser un procès-verbal sur une table couverte d'un tapis, où l'on voit le papier et l'encrier placés devant lui; car il est ici représenté dans l'exercice de ses fonctions de secrétaire du conclave où Léon X fut élu pape. C'est en qualité de secrétaire du conclave, qu'il porte un vêtement rouge et un bonnet de même couleur. A côté de lui, à gauche, est ouvert un livre sur un petit pupitre. Pour fond, une draperie verte. C'est un gros homme, dans la force de l'âge [1] : sa physionomie annonce un savant; ses mains délicates et grasses témoignent qu'il ne savait pas tenir d'autre arme que la plume. Ce portrait, éclairé en pleine lumière, et dont le beau modelé apparaît sous les plus délicates demi-teintes, rappelle au premier coup d'œil la manière de Jean Holbein. Quant aux accessoires, un peu

1. Le poëte Colocci (*Opera latina*, p. 56) a fait allusion à cet embonpoint dans les vers suivants, qu'il adressa au pape Leon X, lorsque Phædra trouva la mort, en 1516, en tombant de son mulet, qui avait ete effraye par une voiture attelée de buffles :

Hesterno, Leo, luce cum perisset
Orator gravis, et gravis poëta,
Hæredem sibi fecit ex deunce
Erasmum, Beroaldum es triente,
Ex semisse Juvencium; Camillo
Nepoti reliquum reliquit assis.
Is vero tumulum replevit unus,
Posteros monumenta ne sequantur.

Filippo Beroaldo fut le successeur de Phædra Inghirami comme garde de la bibliothèque du Vatican.

plats et fortement glacés, ils semblent être de la main d'un des élèves du maître.

Cet intéressant portrait, après avoir, pendant le premier Empire français, fait partie du musée Napoléon, est retourné, depuis 1815, au palais Pitti.

GRAVURES : Th. della Croce, in-folio. Côté opposé. — T. ver Cruys, in-folio, pour la *Raccolta*, etc. En contre-partie. — Cesare Ferreri inc., in-folio, avec de légères ombres. — Par Bardi, pour la *Galerie Pitti*. — Dans le *Manuel du Musée Français*, c'est le n° 19 et non le n° 28, lequel représente le cardinal Bibiena.

105. *Les Prophètes et les Sibylles.*

Fresques à S. Maria della Pace à Rome.

Agostino Chigi, riche négociant à Sienne, fit décorer à ses frais la première chapelle à droite de cette église, et chargea Raphaël de peindre sur le mur, au-dessus de l'arcade qui conduit à l'autel, quatre Prophètes et autant de Sibylles. Dans la partie supérieure de la composition, on voit de chaque côté deux Prophètes, dont l'un est debout, l'autre assis; derrière eux, un ange, et encore un petit ange volant dans le haut. D'un côté, à gauche, est assis le jeune prophète Daniel, tenant une tablette et regardant d'un air extatique celle que tient le roi David, vêtu comme un prêtre. Sur cette tablette on lit : RESVRREXI. ET. ADHVC. SVM. TECVM. Derrière eux est un ange debout, dont le mouvement exprime l'admiration, et dans le haut vole un autre petit ange. De l'autre côté, à droite, est debout le prophète Jonas, les regards levés vers le ciel, et près de lui est assis Osée, indiquant du geste l'inscription qu'on lit sur la tablette : SVSCITABIT. EVM. DEVS. POST. BIDVM. DIE. TERTIA. Derrière eux est un ange montrant le ciel, et au-dessus de lui, un petit ange qui vole. — Chasteau, dans la gravure qu'il a faite d'après cette peinture, a nommé ce dernier prophète : Habacuc; mais le texte de l'inscription, emprunté de l'Épître de saint Paul aux Corinthiens, chap. XV, v. 4, se rapporte au passage du chap. VI, v. 3 du prophète Osée. S'il n'est pas fait mention du troisième jour de la résurrection dans l'Épître de saint Paul, il est probable que l'apôtre avait entendu, de la bouche même de Gamaliel, une autre interprétation, qui est encore conservée dans le Livre *Midrace* du rabbi Moses Addrascian et dans le Livre *Messilta* : ces livres hébreux disent que le troisième jour de Jonas se rapporte au troisième jour du Messie. C'est Pungileoni qui tenait cette explication du savant hébraïsant le cavaliere Drack, et qui l'a publiée dans son *Elogio stor. di Timoteo Viti*, p. 27. — Quant à la peinture de ces quatre Prophètes, elle est bien plus faible que celle des Sibylles qui sont immédiatement au-dessous; car, s'il n'y a aucun doute que la composition et même l'exécution des cartons originaux appartient à Raphaël lui-même; le faire de la fresque est cependant si faible, l'effet général est si discordant, les couleurs sont si tourmentées, que l'on se

rappelle aussitôt que, suivant le dire de Vasari, Timoteo Viti aida son illustre compatriote dans l'exécution des fresques de l'église Santa Maria della Pace. Il est vrai que Vasari ne parle de ce fait que confusément et contradictoirement, d'après des renseignements vagues et incertains, car, dans la Vie de Raphaël, il n'attribue pas seulement ces peintures à Raphaël seul, mais encore il ajoute que ce sont les meilleurs ouvrages du maître parmi les plus beaux qu'il ait produits dans sa vie. Ensuite il relate tout le contraire dans la Vie de Timoteo Viti, où il dit que ce dernier, après avoir passé quelque temps dans l'atelier de Raphaël, à Rome, avait fait de tels progrès, qu'il put travailler avec lui aux fresques de l'église Santa Maria della Pace, et que les Sibylles, si généralement estimées par les artistes, sont de sa main et même de son invention. Vasari ajoute que ces faits étaient confirmés par des personnes qui se souvenaient d'avoir vu Timoteo travailler à Santa-Maria della Pace, et aussi par les cartons originaux qui se trouvaient encore chez ses héritiers. Sans doute ces deux circonstances que Vasari invoque à l'appui de son récit sont véritables, mais il en tire une conclusion tout à fait erronée; car Timoteo Viti travailla effectivement aux fresques de Santa Maria della Pace, c'est-à-dire aux Prophètes, mais non pas aux Sibylles, qui sont incontestablement l'œuvre de Raphaël. Quant aux cartons restés en sa possession, il a pu les avoir reçus en don, comme un gage d'amitié, de la part de son bienveillant ami Raphaël. Plus tard, ils passèrent dans la possession du duc d'Urbin. Cela est rapporté par Gasparo Celio dans son ouvrage intitulé : ***Memoria fatta delli nomi degli artefici delle Pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*** (Napoli, 1638), où il dit : « Les Prophètes et les Sibylles sont de N. d'Urbino, dont les cartons, exécutés de sa propre main, se trouvent dans la garde-robe, à Urbino. » Quant à l'époque où furent exécutées ces fresques, nous avons des indications suffisantes, puisque nous savons exactement combien de temps Timoteo Viti resta éloigné d'Urbin : Pungileoni, dans la Vie de ce peintre (p. 105), mentionne différents payements que Timoteo Viti faisait chaque mois, soit personnellement, soit par l'entremise de sa femme, à une confrérie de sa ville natale, depuis 1510 jusqu'en 1520, et les lacunes qu'on remarque dans ces payements nous apprennent que ce peintre fut absent, de novembre 1510 jusqu'en juillet 1511, puis de mars 1512 jusqu'au mois de septembre 1513 et enfin pendant toute l'année 1514 jusqu'au 1er mai 1515. Mais, à partir de cette dernière date, nous le voyons résider sans interruption à Urbin jusqu'en 1520.

Donc, comme les fresques de la chapelle Chigi ne peuvent pas avoir été exécutées avant l'année 1514, il ressort des dates indiquées plus haut, que le séjour de Timoteo Viti à Rome et les travaux qu'il y exécuta pour Raphaël n'ont pu avoir lieu que dans le cours de l'année 1514. Raphaël avait terminé, le 1er août de cette même année, les peintures de la

chambre de l'Héliodore, comme cela est prouvé par le dernier payement de 100 ducats qui lui fut fait pour les travaux exécutés dans cette salle par lui et ses élèves; il eut donc encore, cette année-là, tout le temps nécessaire, après que Timoteo Viti eut peint d'après ses cartons la partie supérieure des fresques de Santa Maria della Pace, représentant les Prophètes, pour exécuter lui-même la partie inférieure représentant les Sibylles. Il est certain que l'achèvement de la chapelle Chigi ne saurait avoir eu lieu à une époque postérieure, ce que prouve le testament d'Agostino Chigi, en date du 18 août 1519, où se trouve cette clause : « Item voluit, quod capella sita in ecclesiâ Sanctæ Mariæ de Pace, per dictum testatorem similiter incœpta, sumptibus ipsius testatoris perficiatur, et illi dentur quadraginta ducati de redditu singulis annis. » Les fresques de la chapelle furent cependant achevées par Raphaël lui-même, dans l'année où Agostino Chigi ordonnait par testament de finir cette chapelle restaurée à ses frais, puisqu'il ne mourut que le 10 avril 1520; cela est établi par l'inscription qui subsiste encore, d'après laquelle la chapelle fut inaugurée en 1519.

Cette inscription est ainsi conçue : AVGVSTINVS. CHISIVS. SACELLVM. RAPH. VRBIN PRÆCIPVO. SIBYLLAR. OPERE. EXORNATVM. D. D. M. AC. VIRGINI. MATRI. DICAVIT. A. MDXIX. EIDEM. ANNVA. SCVTA. L. LEGAVIT.....

La peinture à fresque exécutée au-dessous de celle des Prophètes sur l'arcade qui forme l'entrée de la chapelle contient quatre Sibylles et sept anges. A gauche, est assise la sibylle de Cumes le bras droit levé tenant un rouleau de parchemin qu'entr'ouvre un ange volant au-dessus d'elle; ce parchemin porte en langue grecque cette inscription : « *La Résurrection des Morts.* » A côté de la sibylle de Cumes, est assise, appuyée sur le cintre de la voûte, la sibylle Persique écrivant, sur une tablette que lui tient un ange, cette parole : « *Il aura la destinée de la Mort.* » Un petit ange, tenant un flambeau, est agenouillé sur la clef de la voûte. A droite et près de l'ange agenouillé, est assis un autre ange, qui montre du doigt une tablette qu'il tient, portant cette inscription : « *Le Ciel entoure le vase de la terre.* »

Les deux autres Sibylles à droite regardent en bas; l'une, la jeune Sibylle phrygienne s'appuie debout contre le cintre de l'arcade, et l'autre, la vieille Sibylle tiburtine, est assise à l'extrémité du tableau. Un petit ange, placé entre ces deux dernières figures, tient une tablette portant cette inscription : « *J'ouvrirai et je ressusciterai.* » Au-dessus de la dernière figure vole un autre ange avec une banderolle de parchemin déroulée, sur laquelle sont écrits ces mots tirés de la quatrième églogue de Virgile (7e vers) : « *Déjà une nouvelle génération.* » Le fond, comme dans la fresque des Prophètes, représente une architecture sombre de ton, sur laquelle les figures se détachent lumineusement.

Les superbes figures des Sibylles sont si magistralement exécutées, qu'il n'est pas permis de douter qu'elles ne soient entièrement de la main de Raphaël. Sous quelques rapports, elles se rapprochent des trois Vertus cardinales peintes dans la chambre della Segnatura, mais elles sont traitées plus librement, quoique avec le même soin, mais avec plus d'ensemble et de puissance dans l'effet, plus de vigueur et de chaleur dans le ton. Vasari prétend que Raphaël a peint ces Sibylles après avoir admiré les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, et que la vue de ces magnifiques peintures lui fit tout à coup changer sa manière, en lui conseillant de donner à ses œuvres un cachet plus grandiose ; ce sont là deux faits distincts ; le premier seul est incontestable. Quant au second, il n'a rien de sérieux, attendu que le style grandiose de Michel-Ange n'a influé que d'une manière générale sur le développement du génie de Raphaël, et cela sans lui faire perdre son individualité et même sans lui faire adopter aucun style étranger à cette individualité si franchement caractérisée. Bien plus, ces fresques des Prophètes et des Sibylles prouvent précisément de la façon la plus péremptoire la vérité de ce que nous venons de dire, en ce qu'elles révèlent partout le génie de Raphaël et que l'on n'y saurait découvrir la moindre imitation de Michel-Ange. Une autre erreur, non moins accréditée, quoique plus grossière encore, et qui a été en dernier lieu répétée par Carlo Fea (*Notizie intorno Raffaele Sanzio*, etc. Roma, 1822, p. 2), c'est que Raphaël aurait imité ses Sibylles d'après celles qui se trouvent dans l'église S. Francesco à Assise et que l'on attribue à l'Ingegno ; or, le contrat et les comptes relatifs à ces peintures d'Assise existent encore et prouvent qu'elles sont de Adone Doni, contemporain de Vasari, qui travaillait encore en 1580 dans le goût des imitateurs de Michel-Ange.

Les fresques de Raphaël avaient déjà souffert peu d'années après sa mort, et, sur un ordre de la main même du pape Alexandre VII, elles furent restaurées de 1656 à 1661, sous la direction du cav. Fontana. — Elles reçurent une seconde et consciencieuse restauration, de nos jours, par les soins de Palmaroli. Voyez Carlo Fea, dans son ouvrage : *Prodromo delle scoperte delle antichità di Roma*, 1816, p. 43.

Gravures d'après les Prophètes : G. Cortois delin. G. Castellus Gallus fec. Romæ, 1660. G. Chasteau excudit., etc. Rue S. Jacques. Deuxièmes épreuves carrées dans le haut, Jonas Coypel ex. Deux feuilles in-folio, sans les anges qui volent. — Sal. Cardelli Alexandri I pensionarius sculp. Gr. feuille en largeur, avec la fenêtre dans le milieu, dont on s'est servi comme champ pour une inscription. — Landon, n° 131.

Gravures d'après les Sibylles : Par un élève de Marc-Antoine ; seulement les quatre Sibylles assises sur des nuages. 2 feuilles in-4°. Bartsch, t. XV, p. 48. N°s 5 et 6. Ces figures sont nommées la Dialectique et la Logique, la Théologie et la Métaphysique. — Joh. Volpato sculp. Romæ, 1772, pour la *Scuola italiana* de Hamilton, in-fol. en larg. — Ferd. Ruschweyh, pet. in-fol. en larg. — M. F. Dien,

1838, in-fol. en larg. Sur la clef de la voûte est placé le buste de Raphael, avec deux petits génies à ses côtés. — Landen, n° 187.

Le petit génie agenouillé sur la clef de la voûte avec son flambeau, trois dés à jouer à ses pieds. Par un anonyme. Au bord, on lit : *Et venit illuc*, etc., et à gauche, dans le coin : *Raphael Sanctius Urbinas pinxit*. Cette estampe fait partie d'une suite de six feuilles, chacune avec un petit ange, mais celui-ci est le seul qui soit gravé d'après Raphael.

La Sibylle de Cumes. En contre-partie. Ancienne grav. italienne, signée *A. F.* Mauvaise pl. in-8°. Voyez le *Dictionnaire des Monogrammes*, de Brulliot. t. I[er], p. 47, n° 350. — La Sibylle tiburtine. En contre-partie. Gravé par Joh. Episcopius ; attribuée erronément à Michel-Ange.

Dessins pour les Prophètes et les Sibylles.

a). Esquisse à la sanguine pour le prophète Daniel et deux petits anges. Dans la collection de Florence.

b). Jonas et Osée, avec l'ange placé derrière eux, ce dernier non vêtu. Esquisse à la plume, lavée à la sépia et rehaussée de blanc ; petit in-folio. Nous ne connaissons de ce dessin qu'un bon fac-simile de C. Metz. De la collection C. Jennings et R. P. Knight.

c). La Sibylle tiburtine. Esquisse à la sanguine. Dans la collection Albertine à Vienne.

Grav. par Ferd. Ruschweyh. 1806.

d). La Sibylle de Cumes, avec l'ange qui vole. Esquisse à la sanguine. Dans la collection Albertine, à Vienne.

e). La Sibylle phrygienne. Esquisse à la sanguine. Collection d'Oxford. Fac-simile dans la *Lawrence Gallery*, n° 15.

f). Étude pour l'un des anges qui volent ; à la sanguine. Collection Reiset, à Paris. Un dessin semblable se trouve dans la collection Albertine, à Vienne, et doit être une copie.

Le Père Resta dit, dans une lettre à F. N. Gabburi, qu'il a acquis la moitié de la composition des Sibylles, à Nuremberg, et l'autre moitié, à Messine. Il croit que ces dessins sont originaux. Mais, comme nous savons par expérience que le Père Resta s'est bien des fois égaré dans ses jugements, nous lui laissons la responsabilité de son opinion. Voy. *Lettere pittoriche*, t. II, p. 112.

Dans son *Traité de la peinture*, Richardson dit qu'il possédait aussi un dessin original des Sibylles. Ce doit être celui qui est actuellement conservé dans Christ Church College, à Oxford. Ce dessin est exécuté au bistre, rehaussé de blanc, et tellement retravaillé que l'on ne peut plus rien reconnaître du dessin primitif. Au reste, nous ne le croyons pas original.

Un autre dessin, lavé à la sépia, qui diffère en quelques parties de la fresque, se trouve dans la collection royale de Stockholm. La vieille Sibylle surtout est très-différente. Ce peut être une copie de Timoteo Viti, d'après une première esquisse de Raphaël.

106. *Galatée.*

Peinture à fresque dans la Farnesina.

Galatée, voguant sur la mer, est debout sur une grande coquille attelée de deux dauphins, dont elle tient les rênes et qu'un Amour guide. Nageant au côté gauche, un triton veut embrasser une nymphe qu'il porte assise sur son dos, et derrière lui on voit un cheval marin monté par un jeune homme, qui sonne dans une conque marine. A droite, sur l'arrière-plan, une seconde nymphe est assise sur le dos d'un autre triton, qui fend les ondes du côté opposé à la Galatée, et un troisième triton la précède en sonnant de la trompe. Trois Amours, dans les airs, lancent des flèches, et un quatrième, à moitié caché dans les nuages, prépare aussi ses dards.

Cette fresque, encore bien conservée, fut peinte par Raphaël dans une salle de la maison d'Agostino Chigi, nommée aujourd'hui la Farnesina, parce qu'elle devint la propriété du cardinal Alexandre Farnèse, à la suite d'une vente publique, décrétée par Grégoire XIII, le 24 avril 1580, pour l'amortissement d'une dette[1]. Par suite d'héritage, ce palais appartient actuellement au roi de Naples.

Cette magnifique peinture fut presque entièrement exécutée par Raphaël lui-même; ce qui pourrait en faire douter, c'est seulement le triton avec la nymphe du premier plan à gauche, car dans ces deux figures le dessin et le modelé sont plus faibles, le coloris plus rude et les ombres moins vigoureuses que dans les peintures de la main du maître. En outre, la tête de la nymphe n'est pas à sa place sur le cou; le bras et la main gauche sont également mauvais de dessin. La carnation du centaure marin est trop rouge et trop faible dans les ombres, tandis que les autres figures et même les Amours qui volent dans les airs sont très-énergiques de ton. A part ces défauts, cette peinture est aussi remarquable par le mouvement de la composition que par la beauté du dessin et le grandiose du caractère. Les figures, il est vrai, ont, comme les Sibylles, des formes plutôt puissantes que gracieuses; mais le coloris en est lumineux et gai, comme il convient à ce sujet. Cette peinture nous représente allégoriquement le triomphe de la beauté éthérée sur les plaisirs matériels, ou, pour mieux dire, c'est en quelque sorte la vie de l'âme qui l'emporte sur la vie des sens. Nous avons dit, dans notre histoire de Raphaël, que ce

1. Bayle, dans son Dictionnaire, art. CHIGI, Richardson dans son *Traité de la peinture*, vol. II, p. 46, et Bossi dans ses notes pour l'ouvrage de Roscoe, rapportent que Paul III, qui était de la famille Farnèse, avait saisi violemment la maison aux héritiers de Chigi, pour la réunir à son palais. Mais Carlo Fea (*Notizie intorno Raffaele*, etc., p. 5) démontre l'inexactitude de cette assertion. Il est vrai que les heritiers de la famille Chigi ne voulaient point ratifier la vente qui avait été faite malgre eux, et il se passa dix ans avant qu'Alexandre Chigi voulût y consentir, ce qui eut cependant lieu en 1590.

peintre a pu être amené à traiter ce sujet par le récit du Cyclope dans Philostrate. Nous avons cité aussi la lettre de Raphaël au comte Castiglione, où il dit que, ne trouvant pas un modèle de femme assez beau pour sa Galatée, il s'est plu à la peindre d'après un certain type de beauté idéale. Nous y avons vu encore que l'exécution de cette peinture n'est pas postérieure à l'année 1514; car Raphaël, dans cette même lettre, annonce à son ami sa nomination à la place d'architecte de Saint-Pierre, laquelle eut lieu cette année-là. De plus, nous croyons, à en juger par le caractère du dessin de la composition, qu'elle n'a pas pu être exécutée avant l'année 1514, et les preuves que Pungileoni met en avant pour appuyer son opinion et démontrer que cette fresque était déjà exécutée en 1511 sont bien plutôt des preuves du contraire. Ainsi, il donne des extraits de deux poëmes, l'un composé par Ægidius Gallus en 1511, et le second par Blosio Palladio en 1512, poëmes dans lesquels ces poëtes, amis de la maison Chigi, chantent les peintures qui décorent le palais Chigi à Rome. Mais, comme dans ces poésies ils ne citent que Junon, Vénus et d'autres divinités, sans faire mention de la Galatée, on peut conclure que cette description poétique se rapporte seulement au plafond de la salle peint par Baldassare Peruzzi, représentant la fable de la Méduse.

On a prétendu que cette peinture devait représenter le Triomphe d'Amphitrite, d'après le récit d'Apulée; c'est une opinion que M. Jac. Joseph Hans de Wurzbourg[1] a essayé de soutenir dans une dissertation écrite en italien. Mais cette opinion est suffisamment contredite par Raphaël lui-même, qui, dans sa lettre au comte Castiglione, parle de Galatée et non d'Amphitrite. M. Joseph Hans se trompe également lorsqu'il avance que cette peinture fut exécutée après l'achèvement des plafonds, représentant les fables de Psyché et de l'Amour, que Raphaël a peints plus tard dans le même palais. Quant à une autre opinion du même écrivain qui suppose que, ces plafonds représentant l'histoire mythologique du Ciel, Raphaël aurait voulu, dans le tableau de la Galatée, représenter l'histoire mythologique de la Terre, cette opinion qui ne repose sur rien tombe d'elle-même. Néanmoins, il est permis de croire que, la Galatée ayant été inspirée par le récit du Cyclope dans Philostrate, Raphaël se soit proposé de peindre dans la même salle une suite de sujets tirés de la même source; et, en effet, après la mort de Raphaël, la fable de Polyphème fut exécutée à fresque sur le mur qu'il n'avait pas eu le temps de couvrir de peintures. On voit, dans une lettre de Paolo Giovio à Girolamo Scannapeco, que ce contemporain regardait cette fresque de Polyphème comme une œuvre de Raphaël; il rapporte même à cette occasion une anecdote

1. *Alcune riflessioni d'un Oltramontano su la creduta Galatea di Raffael d'Urbino.* Palermo, 1816.

un peu scabreuse, qui témoigne de la liberté des mœurs d'alors et surtout de celles de Paolo Giovio lui-même.

GRAVURES : Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 350, où il indique aussi deux copies de cette planche. — La gravure de Marc-Antoine corrigée, retouchée et terminée à la plume, que possède la bibliothèque de Vienne, ne saurait être considérée comme une épreuve corrigée par Raphaël lui-même, car la manière dont les retouches sont faites, surtout dans les contours, ne ressemble pas à la manière de Raphael, et, de plus, il est certain que le graveur n'a jamais obéi à ces prétendues corrections du maître. — Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 351. — Pauli Gratiani formis, Roma, 1592, in-folio. — Heinr. Golzius, 1592, grand in-folio. — Nic. Bocquet, grand in-folio. — Nic. Dorigny, 1693, grand in-folio. — Dom. Cunego, 1771, in-folio. Pour la *Scuola italiana* de Hamilton. — J.-T. Richomme, 1820, in-folio. — Ant. Ricciani, Napoli, 1827, in-folio. — Lithogr. par Trödlin, d'après l'estampe de Richomme, in-folio. — Landon, n° 321.

L'Amour qui guide le dauphin, par Conrad Ulmer, 1806, in-4°. — Le même, par E. Schaeffer, in-4°. Ces deux planches sont copiées d'après la gravure de Golzius.

La tête de Galatée, par Preisler.

Le dessin, tiré du cabinet Vilenbrock, représentant la composition entière, gravé par B. Picart, et le dessin cité par Longhena (p. 713 de la traduction italienne de l'ouvrage de Quatremère de Quincy), comme étant dans l'Académie à Venise, et représentant un triton et une néréide, sont apocryphes tous deux.

107. *Portrait de Giuliano de' Medici*[1].

Julien de Médicis était le plus jeune frère de Léon X. Il resta longtemps à la cour du duc Guidubaldo à Urbin, et, dans le Courtisan (*il Cortegiano*) du comte Castiglione, il est dépeint comme un prince aussi distingué par son amour pour les sciences que par ses qualités d'âme et par la pureté de ses mœurs. Lorsque, en 1512, les Médicis retournèrent à Florence, son frère aîné, le cardinal Giovanni, le chargea du gouvernement de l'État. Cependant, Julien de Médicis reconnut bientôt que son caractère amoureux de la paix n'était pas propre à tenir en bride et à vaincre l'animosité des partis; il remit donc le gouvernement à son neveu Lorenzo, fils de Pierre de Médicis, et il alla s'établir à Rome, où il commanda les troupes du pape, avec le titre de capitaine général de l'Église. Il fit quelques expéditions heureuses en Lombardie; puis, il se maria avec Filiberta, sœur du duc de Savoie, et reçut du roi François Ier le titre de duc de Nemours. Sa faible santé le détermina enfin à se retirer dans un couvent à Fiesole, où il mourut en 1516. On sait que son tombeau, dans la sacristie de l'église de S. Lorenzo à Florence, est un des plus magnifiques ouvrages de Michel-Ange.

C'est Vasari qui nous apprend que Raphaël a peint les portraits de Giuliano et celui de Lorenzo. Il loue l'excellence du coloris de ces portraits, qui, de son temps, se trouvaient chez les héritiers d'Ottaviano de' Medici.

1. Né en 1479, mort en 1516.

On ignore absolument ce qu'ils sont devenus; nous avons seulement appris qu'un portrait tout semblable à la copie que nous allons décrire fut vendu, il y a quelques années, par la maison Gaetano Capponi, et sortit de l'Italie. Cette copie, faite d'après le portrait de Julien, de Raphaël, qui se trouve dans la galerie de Florence, était attribuée à Vasari dans l'inventaire de 1635, mais elle a été rendue aujourd'hui, et avec plus de raison, à Alexandre Allori. C'est un portrait demi-figure, vu presque de face, un peu tourné à gauche. Les traits caractéristiques de la famille des Médicis n'y sont pas méconnaissables. Giuliano porte une barbe courte; ses cheveux, noués dans un réseau jaune, sont couverts d'une barrette noire avec trois boucles d'or, auxquelles un billet est attaché. Le cou est nu; le vêtement qui couvre la poitrine est rouge cramoisi; le pourpoint, noir, par-dessus lequel est une sorte de houppelande en damas gris, garnie d'une fourrure brune. De la main droite, posée sur la main gauche, il tient un papier plié. Le fond est vert. Nous avons publié, dans notre édition allemande, une estampe de ce portrait, gravée par Louis Gruner (pl. VII), en faisant des vœux pour que cette estampe puisse aider à la découverte de l'original.

Raphaël a eu l'occasion de peindre le portrait de Giuliano à deux époques différentes. La première fois en 1513, lorsque ce prince vint à Rome pour voir Léon X son frère, et séjourna quelque temps dans cette ville, où furent célébrées de grandes fêtes en l'honneur de sa nomination comme citoyen romain; puis, en 1514, lorsqu'il se trouva dans la même ville avec son neveu Lorenzo.

Nous avons de Léonard de Vinci la note suivante, qui se trouve sur la première feuille de son Codex X : « Le magnifique (*il magnifico*, comme on avait l'habitude de le nommer) Giuliano de' Medici partit de Rome le 9 janvier 1515, au point du jour, pour aller épouser sa femme en Savoie. Le même jour mourut le roi de France. » (Louis XII mourut lo 1er janvier; mais Léonard n'aura appris la nouvelle de cette mort que le 9.)

Une copie de ce portrait (la tête seule) se trouvait dans la collection du cavaliere Vincenzo Camuccini, à Rome, mais il y était faussement désigné comme représentant le portrait de Marc-Antoine Raimondi. Nous ne savons d'où provenait cette copie, qui doit avoir été vendue après la mort de son possesseur.

108. *Portrait de Bernardo Dovizio da Bibiena*[1],

CARDINAL DE S. MARIA IN PORTICO.

Sur bois. H. 2' 9'' 8'''; l. 2' 2'', mesure espagnole.

Giorgio Vasari, dans ses *Ragionamenti* (Firenze, 1588, p. 128), donne la description suivante des portraits du cardinal da Bibiena par Raphaël :

1. Né en 1470, mort en 1520.

« Le portrait du cardinal Bibiena est très-ressemblant, car il est copié d'après un portrait peint par Raphaël d'Urbin, lequel se trouve actuellement dans la maison des Dovizi da Bibiena. Raphaël fit un second portrait du cardinal dans le port d'Ostie. » C'est ce dernier portrait qu'on voit dans la fresque de la Défaite des Sarrasins, qui décore la troisième chambre du Vatican. Le passage des *Ragionamenti*, que nous venons de citer, nous apprend qu'il y eut deux portraits semblables du cardinal da Bibiena, peints à l'huile, dont l'un fut exécuté par Raphaël. Il est probable que ces portraits sont les deux suivants, qui nous sont connus.

L'original se trouve au musée de Madrid, où il a passé longtemps pour être celui du cardinal Granvelle, quoique ce grand homme d'État ne fût âgé que de dix-sept ans à la mort de Raphaël. Ce portrait représente un personnage d'un âge mûr, peint en buste, vu presque de face, un peu tourné à gauche. La tête quelque peu maigre, au nez fin et courbé, aux yeux vifs avec de larges paupières, trahit en tous ses traits le type italien. Elle est coiffée d'un bonnet rouge; le collet du vêtement, également rouge, est sur la poitrine en quatre endroits fermé avec un double bouton; le bras gauche, couvert d'une manche blanche, est posé sur une balustrade de pierre et ne laisse voir que la moitié de la main; le bras droit est abaissé. Le fond est sombre.

Bernardo da Bibiena ayant été créé cardinal par Léon X le 23 septembre 1513, le portrait qui le représente avec le costume de cette dignité ne peut donc pas avoir été peint avant cette époque; mais il est vraisemblable que Raphaël fit le portrait de son ami peu de temps après que celui-ci eut reçu le chapeau rouge. Ce portrait a la plus grande ressemblance avec celui qui est au palais Pitti, si ce n'est que le cardinal paraît un peu plus jeune dans le premier; en outre, les accessoires présentent quelques différences. Nous trouvons dans les *Memorie per la Vita del cardinale Dovizj*, par Angelo Maria Bandini (Livorno, 1758, p. 5), une phrase qui nous explique pourquoi ce portrait est à Madrid : « Le cardinal légua à Castiglione un tableau de Raphaël. » Nous ne connaissons aucun tableau de Raphaël que le cardinal ait pu léguer, si ce n'est son portrait. On sait que le comte Castiglione, qui fut ambassadeur en Espagne sous Clément VII, avait emporté avec lui son propre portrait peint par Raphaël, portrait qui passa ensuite en Hollande et qui arriva enfin au musée du Louvre. Ce fait bien établi donne à penser qu'il avait emporté également en Espagne le portrait du cardinal da Bibiena, et que ce portrait, après la mort du comte, survenue à Madrid, a dû passer dans la collection royale.

Ce portrait est de la plus grande finesse de dessin et de modelé. La main, dont on ne voit qu'une partie, est très-spirituellement traitée, ainsi que le vêtement. Le ton général du tableau a beaucoup de transparence; en somme, c'est un des plus beaux portraits peints par Raphaël.

Ludwig Gruner a terminé, en 1834, une belle gravure in-folio d'après ce portrait; mais il l'a publiée avec le nom de Jules de Médicis, qui fut depuis le pape Clément VII.

Le portrait du cardinal da Bibiena, qui est au palais Pitti, offre une grande ressemblance, comme nous l'avons dit, avec celui de Madrid, tant par les traits du visage que par la pose et les accessoires; seulement le cardinal y paraît un peu plus âgé que dans le précédent portrait. C. F. de Rumohr (*Italieneschen Forschungen*, t. III, p. 138) affirme avec raison que Raphaël n'a pas eu la moindre part à cet ouvrage, dans lequel on croit reconnaître la manière de faire de Girolamo da Cotignola.

Le *Manuel du musée français* contient, sous le n° 28, une gravure de ce portrait, qui y est indiqué par erreur comme étant celui d'Inghirami. Ce dernier portrait se trouve gravé sous le n° 19 dans le même ouvrage. Bedelti inc. Petit in-folio.

109. *Sainte Cécile.*

Peint sur bois, et depuis transporté sur toile. H. 7' 3"; l. 4' 6".

La sainte, au milieu du tableau, écoute, les yeux élevés vers le ciel, le chant céleste de six anges. Ses mains laissent presque échapper le petit orgue qu'elles tenaient, et l'on voit à ses pieds les instruments de la musique terrestre à moitié brisés. A droite de la sainte, l'apôtre saint Paul, appuyé sur son épée, et derrière lui saint Jean l'Évangéliste. Du côté opposé, sainte Marie-Madeleine, son vase de parfums dans la main gauche, et derrière elle saint Augustin [1], Père de l'Église.

Ce tableau, un des plus magnifiques qu'ait produits le génie de Raphaël, est aussi, sous le rapport du coloris, un chef-d'œuvre inimitable, quoiqu'il ait perdu de son éclat par suite de restaurations successives. Ce coloris, remarquable surtout par son harmonie, due à l'emploi combiné des trois couleurs principales aussi bien qu'à l'admirable palette du peintre, qui n'a jamais déployé plus de magnificence, plus de richesse et plus de magie, semble refléter merveilleusement les divines splendeurs du sujet. La sainte est vêtue d'une riche tunique rayonnant d'or et de lumière, avec laquelle la robe rouge de saint Paul et les nuances bleues et violettes du vêtement de la Madeleine forment des contrastes brillants et décidés; mais ces couleurs sont habilement rompues par les demi-teintes les plus délicates, par les tons de transition les plus heureux. Ainsi, par exemple, le jaune du vêtement de sainte Cécile est tempéré par les ornements verts de ce vêtement; les étoffes d'or de l'habit sacerdotal de saint Augustin, les cheveux blonds de saint Jean, les tons bruns et jaunes du terrain et des instruments forment une délicieuse gamme de couleurs. Les tons

1. On a cru voir dans cette figure S. Petronius, évêque et patron de la ville de Bologne. Mais, comme ce saint est toujours représenté portant une petite église dans la main, l'absence de cet attribut caractéristique empêche de le reconnaître ici.

bleus argentins de l'orgue préparent l'œil, pour ainsi dire, aux masses bleues et violettes du vêtement de la Madeleine, et s'accordent avec les tons bleus du ciel et de l'épée de saint Paul. La chevelure noire de ce dernier trouve même un point de rappel dans le plumage noir de l'aigle de saint Jean. On pourrait ainsi, jusque dans les moindres détails, montrer la liaison intime qui existe entre les couleurs de ce superbe tableau. Quant aux carnations, elles correspondent toujours aux caractères des personnages, et, par conséquent, elles sont plutôt idéales que réelles; car Raphaël, en général, ne peignait d'après nature que les portraits; encore cherchait-il toujours à les idéaliser. Il a peint largement sa sainte Cécile, quoique cette peinture ait été d'ailleurs exécutée avec le plus grand soin. On remarque le même soin d'exécution dans la manière dont sont rendus les instruments de musique, qui, comme l'atteste Vasari, furent peints par Giovanni da Udine. Il est certain que Giovanni ne vint chez Raphaël, à Rome, qu'après la mort du Giorgion, dont il était l'élève, c'est-à-dire en 1511. Ce seul fait donne un démenti formel aux assertions de ceux qui veulent que la Sainte Cécile ait été exécutée en 1510 [1]; bien plus, nous avons des raisons de croire que ce tableau ne fut terminé que quelques années après la commande qui en avait été faite (1513) par Lorenzo Pucci, cardinal de S. S. Quattro. Ainsi se trouverait confirmé le témoignage de Vasari, qui rapporte que le Francia mourut peu de jours après avoir reçu le tableau de Raphaël et l'avoir fait placer (1517) dans la chapelle de Sainte-Cécile, fondée par la bienheureuse Cécile Duglioli dell' Oglio, dans l'église S. Giovanni in Monte, près Bologne.

Ce tableau fut enlevé par les Français, en 1798, et envoyé à Paris, au musée Napoléon. En 1803, Hacquin le transporta sur toile. Le traité de paix de 1815 le fit retourner à Bologne, où il fut placé dans la pinacothèque de cette ville. On le nettoya de nouveau et on enleva les retouches maladroites qu'il avait subies en France.

GRAVURES de la Sainte Cécile : Giulio Bonasone, 1531. Bartsch, t. XV, p. 130, n° 74. — Romæ, Phls. Thomassinus sc., 1617, p° maii. Côté opposé, in-folio. Secondes épreuves avec l'adresse : Gio. Jac. de Rossi. — Math. Geuter, Nic. van Aelst. form., avec le nom des saints, petit in-folio. — Carlantonio Pisarri incis. Mauvaise. Petit in-folio. — Joh. Bapt. Roncava inc., in-folio. Ancienne eau-forte. — Anonyme, épreuves postérieures avec : Arnold van Westerhout formis. Petit in-folio. Mauvaise. — Gio. Batt. Galli, 1761, in-folio. A l'eau-forte. Côté opposé. — Francesco Rosaspina. Petite feuille. — Robert Strange del. 1763, aere incid. 1771, Lond. in-folio. Côté opposé. Le caractère de la peinture y est defiguré. — Jos. Ch. de Meulemeester, 1802, in-4°. — David, in-folio. — R. U. Massard, gr. in-folio. — F.-E. Beisson, pour le *Musée Napoleon*, in-folio. — Bovinet, pour la

1. Cette opinion erronée repose sur une inscription latine, qui se lit dans la chapelle de Sainte-Cecile, à S. Giovanni in Monte près Bologne, inscription qui donne la date de 1510 comme celle de la fondation de cette chapelle. Mais l'inscription est seulement de 1695, et ne mentionne pas le tableau en parlant de la chapelle.

Galerie Filhol, grand in-8°. — Mauro Gandolfi, 1835, grand in-folio. — Pierre Pelée, 1852, petit in-folio. — Lefebvre, 1857, in-fol. — Landon, n° 113.

GRAVURES d'après l'esquisse : Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 116, où sont indiquées aussi trois copies de cette planche, du côté opposé. — Nic. de Bruyn fec. Londerseel exc. Petit in-folio, avec les noms des saints. Reproduction un peu trop néerlandaise. — D'après un dessin non authentique sur papier gris lavé au bistre, qui a passé successivement dans les collections G. B. Bellucci à Bologne, De Piles 1706, Paignon-Dijonval, Morel de Vindé, Th. Dimsdale, Lawrence, Roi de Hollande, et Sam. Woodburn à Londres.

GRAVÉ par Élise Cheron, 1706, sans les anges dans la gloire, et du côté opposé. Petit in-folio.

Les deux figures de la sainte Cécile et de Marie-Madeleine, sur une seule feuille, semblables aux figures de ces deux saintes dans le tableau, par un graveur du dix-septième siècle. Petit in-folio.

Anciennes copies de ce tableau.

a.) Le sculpteur Gio. Zucchi fit faire une copie de la Sainte Cécile, en 1547, par Jacomo da Pontormo. Voy. *Lettere pittoriche*, t. I, p. 65. C'est peut-être celle qui est actuellement dans la galerie de Dresde, et qu'on attribue à Jules Romain.

b.) Une belle copie de Guido Reni est dans l'église Saint-Louis-des-Français, à Rome.

c.) Chez l'orfèvre Bozzotti, à Milan, il y a une copie attribuée au Dominiquin. Elle est, en tout cas, d'un des bons élèves des Carraches.

d.) Une petite copie était dans le cabinet Praun, à Nuremberg. Ce doit être la même que nous avons vue dans la collection de tableaux de M. Coesvelt, à Londres, et qui était présentée comme une esquisse du maître, parce qu'il y a quelques différences entre elle et le tableau original, mais évidemment ces différences ont été faites dans un but de tromperie.

Une esquisse de la composition entière, telle que Marc-Antoine l'a gravée, se trouvait dans la collection Lawrence, mais tellement retouchée au bistre, qu'on n'y reconnaissait plus rien du dessin original.

Esquisse à la sanguine, pour le saint Paul, dans le musée Teyler, à Haarlem.

110. *La Vision d'Ézéchiel.*

Sur bois. H. 18" 7'"; L. 13" 6'".

Dieu est assis dans une gloire, entouré des quatre signes des Évangélistes; deux petits anges soutiennent ses bras étendus. La gloire, sur laquelle la figure de Dieu se détache, est remplie d'une multitude de têtes de chérubins à peine visibles dans le rayonnement de la lumière divine. Cette gloire est elle-même entourée de nuages gris, qui semblent s'écarter pour laisser voir la vision céleste. Un paysage dans le bas, avec quelques petites figures qui sont frappées de l'apparition.

Ce petit tableau n'est qu'une esquisse avec certaines négligences de dessin : comme, par exemple, l'avant-bras de Dieu, qui est hors de proportion, l'attache de la main gauche, etc. Mais néanmoins c'est une œuvre admirable, et, si restreintes que soient ses dimensions, l'aspect général toutefois est d'un grandiose immense. Les animaux symboliques qui représentent les quatre Évangélistes, sont comme transfigurés et portent un cachet de grandeur qui annonce la puissance de Dieu. Le caractère de la figure de Jéhovah diffère du type traditionnel et offre plutôt une sorte de parenté avec le caractère d'un Jupiter. Il est nu dans la partie supérieure de son corps, et seulement couvert d'une draperie pourpre sur l'épaule gauche, les hanches et les jambes.

Raphaël peignit ce petit tableau pour le comte Vincenzo Ercolani, de Bologne, et Malvasia rapporte (*Felsina pittrice*, t. I, p. 44) qu'il fit payer à Raphaël, en 1510, par la banque des Lianori, la somme de huit ducats d'or. Ce serait une erreur que de vouloir conclure de ce payement que Raphaël avait déjà peint la Vision d'Ézéchiel à cette époque, la conception de l'œuvre et le caractère du dessin plaçant ce tableau à une époque postérieure, pendant laquelle, surexcité par l'exemple de Michel-Ange, il cherchait le grandiose dans la composition, l'énergie dans les mouvements et l'ampleur dans les formes. C'est pourquoi Vasari remarque très-judicieusement que la Vision d'Ézéchiel a été peinte après la Sainte Cécile. Si Raphaël a réellement reçu huit ducats d'or, en 1510, de Vincenzo Ercolani, qui lui avait commandé ce petit tableau, ce ne peut être là qu'un faible à-compte, au moyen duquel Ercolani voulait se garantir la possession d'une œuvre de Raphaël ; c'étaient seulement des arrhes, que l'on nomme encore, en Italie, une *caparra*.

Ce tableau, encore bien conservé, est revenu au palais Pitti, après avoir fait partie du musée Napoléon, sous le règne de Napoléon I[er]. Il était déjà inscrit dans l'Inventaire de la Tribune, dressé en 1589.

Gravures : Cosimo Mogalli, in-fol., pour la *Raccolta*, etc. — Jos. Longhi, pour le *Musée Napoléon*, gr. in-fol. — Anderloni sc., Longhi dir. et term., gr. in-fol. — Pigeot, pour la *Galerie Filhol*, pet. in-fol. — P. Caronni, 1825, gr. imp. in-fol. — Vicentinus Cavini, in-fol. — Au trait, avec la simple indication des ombres, par Giuseppe Tomba, in-fol. — E. Eichens, 1841, gr. in-fol. — A. Morghen sculp., Flor., in-fol. — Pierre Pelée sculp., 1852, pet. in-fol. — Louis Calamatta, 1855, in-fol.

Anciennes copies de ce tableau.

Pietro Lamo, dans son manuscrit intitulé : *Craticola di Bologna*, déclare positivement (p. 8) que le tableau de la Vision d'Ézéchiel se trouvait, de son temps encore, dans la maison du comte Agostino Ercolano; mais le marquis Antaldo Antaldi, à Pesaro, d'après l'indication fournie par Malvasia, fit de vaines recherches dans la maison Ercolani pour découvrir ce tableau. Le manuscrit de Pietro Lamo, qui mentionne le payement fait

à Raphaël, dit que si le marquis Filippo Ercolani, à Bologne, a possédé, en effet, deux tableaux représentant la Vision d'Ézéchiel, c'est lui-même qui actuellement possède un de ces tableaux. Mais quoique le tableau en question soit pourvu des sceaux de l'Académie de Bologne qui l'a déclaré original, il dément malheureusement son certificat d'origine. Voy. Pungileoni, p. 101 et 102.

Une autre copie, qui fut achetée à Bologne, par Nicolas Poussin, pour M. de Chantelou, avait autrefois, à meilleur titre, la réputation d'être l'œuvre de Raphaël. De la collection de Launay, elle passa dans la galerie d'Orléans, et, à la vente de cette galerie, elle fut acquise par lord Berwick pour 800 livres sterl. Nous avons vu ce tableau chez Sir Thomas Baring, qui en est le possesseur actuel, dans sa précieuse galerie à Stratton.

Gravé par Nic. Larmessin, pour le *Cabinet Crozat*. In-fol. — F. Poilly, sans figures dans le paysage. Grand in-fol. Premières épreuves, avec A. Herant exc.; épreuves postérieures, avec P. Mariette exc.

Une ancienne copie se trouve aussi dans la collection de l'Académie de Vienne.

Une très-belle copie de ce tableau se trouvait dans la possession de feu le major Biela, à Venise. D'après ce qu'on nous en a dit, elle doit être d'une exécution tellement magistrale, que des connaisseurs en ont fait honneur à Raphaël.

Louis XIV fit faire un carton, d'après ce tableau, avec des figures de grandeur naturelle, afin de faire exécuter une tapisserie à la manufacture des Gobelins. C'est probablement celui qui se trouve à Broughton, en Angleterre, dans la propriété des Montague, appartenant aujourd'hui au duc de Buccleugh. Il est dessiné à la pierre noire et coloré. La composition principale a été entourée d'un chœur d'anges, qui, si disparates qu'ils soient avec la manière de Raphaël, ne contrastent pourtant pas trop avec le mauvais dessin de tout le reste.

111. *La Naissance du Christ.*

Vasari décrit de la sorte ce tableau qui a disparu : « Raphaël envoya aux comtes de Canossa, à Vérone, un grand tableau de la même beauté (que la Vision d'Ézéchiel), représentant une belle Nativité ; on fait surtout l'éloge de l'effet du lever du soleil (*aurora*), ainsi que de la figure de sainte Anne. En somme, on ne saurait mieux louer tout l'ouvrage qu'en disant qu'il est de la main de Raphaël d'Urbin. Aussi les comtes de Canossa ont-ils ce tableau en singulière estime, et ils ne veulent point s'en dessaisir, malgré les prix énormes qu'on leur a offerts de la part de plusieurs princes. » Le même écrivain rapporte encore ce qui suit, dans la Vie de Taddeo Zucchero : « Lorsque le duc d'Urbin, qui était, à cette époque, général des Vénitiens, alla inspecter les fortifications de Vérone, il amena avec lui Taddeo, qui lui fit une copie de la peinture de

Raphaël conservée dans la maison des comtes de Canossa. » Puis, C. Ridolfi a consigné le même fait dans son ouvrage intitulé : *Le Vite de gl' illustri pittori veneti* (t. I, p. 286, Vie de Paul Véronèse) : « Ritorno da Mantova a Verona trattenendovisi per breve tempo in far copia del quadro di Raffaelle de' conti Canossa, che nelle case medesime si conserva.

Mais ces copies sont aujourd'hui perdues, ainsi que l'original, et il n'y a pas même une gravure qui nous ait conservé le souvenir de ce tableau. Longhena dit, il est vrai (p. 158, de sa traduction du livre de M. Quatremère de Quincy), que, du temps de Lanzi, la copie de Taddeo se trouvait dans la famille Leopardi, à Osimo ; mais Lanzi, dans la Vie de Taddeo Zucchero, parle d'une Nativité de ce maître, que possédait autrefois le duc d'Urbin, sans même supposer que ce tableau pût être une copie d'après Raphaël.

Ce tableau disparu a été l'objet de bien des recherches, toujours infructueuses. Ainsi, Giacomo delli Ascani publia la description d'une Adoration des Bergers, en langue française, avec dédicace au roi Louis XV, et cette description, traduite en italien par S. M. Rangoni, fut publiée, à Bologne, en 1720. L'auteur de ce Mémoire soutient que le tableau qu'il décrit n'est autre que celui de Raphaël, qui appartenait aux comtes de Canossa.

Corn. Blœmert exécuta également, en 1720, une assez bonne gravure, in-folio en largeur, d'après ce prétendu tableau de Raphaël ; une autre gravure par Pietro del Pò parut ensuite. Mais Mariette, qui était un fin connaisseur, déclara que le tableau devait être attribué à André Schiavone, et, si nous en jugeons par la gravure, l'avis de Mariette est juste en tout point. En 1828, ce tableau était en possession de l'ingénieur Serantonj, à Gênes[1].

Dans la description de *Quelques Tableaux italiens et espagnols de la collection de M. le comte François de Thurn et Valsassi*, etc. (Vienne, 1824), il est question d'une Naissance du Christ qui est également représentée comme étant de Raphaël et provenant de la maison Canossa. Ce tableau est actuellement la propriété du comte Harras, à Vienne ; mais il ne rappelle nullement les œuvres de Raphaël et il paraît être d'un peintre néerlandais du seizième siècle, qui peignait dans la manière italienne. Dans cette composition, la Vierge et saint Joseph sont pieusement agenouillés devant l'enfant Jésus couché à terre. A gauche, est debout saint

1. Celui-ci avait, à cette même époque, deux autres tableaux qu'il attribuait aussi à Raphaël, l'un représentant la Vierge qui donne le sein à l'enfant Jesus, avec un aloès dans le paysage (h. 1" 7"; l. 1" 7'") ; l'autre, le Martyre de saint André, peint dans la maniere de Jules Romain (h. 1' 5"; l. 3' 2"). Ces attributions ne méritent aucune confiance, quoiqu'elles aient été défendues dans un opuscule intitulé : *Memoria di tre quadri originali di Raffaele che fanno collezione alle sue tre maniere.*

Jean-Baptiste ayant l'âge d'homme, et à droite l'apôtre saint Paul. Il y a dans le fond trois bergers auxquels un ange annonce la naissance du Seigneur. On voit poindre l'aurore à l'horizon.

112. *Portrait du comte Baldassare Castiglione*[1].

Sur toile; h., 20"; l., 24", demi-figure.

Le comte Castiglione est vu presque de face, un peu tourné vers la gauche. Sous ses épais sourcils, ses yeux bleus bien ouverts regardent avec un air de bienveillance le spectateur; on reconnaît dans son beau front le siége d'un esprit développé par l'étude; le caractère mâle et sérieux que donne à sa physionomie une barbe touffue est tempéré par l'expression de douceur et de finesse qui distingue sa bouche aux lèvres fortes et rubicondes. Ses deux mains sont posées l'une sur l'autre. Une barrette noire, avec un rebord très-large, couvre sa tête, et une chemise blanche lui monte jusqu'au cou. Il porte par-dessous son vêtement, qui est noir, une sorte de pourpoint serré, d'étoffe brune, avec de larges manches, d'un tissu rude et filandreux.

Ce portrait de l'auteur du *Courtisan* (*Cortegiano*), qui était non-seulement un homme de guerre, un diplomate et un savant distingué, mais encore un ami fidèle et dévoué, est plein de vie et de vérité; son exécution est tout à fait magistrale.

Une lettre de Pietro Bembo au cardinal Dovizio da Bibiena, du 19 avril 1516, est le document le plus ancien qui fasse mention de ce portrait: nous avons déjà cité cette lettre dans notre Histoire de Raphaël. Mais Castiglione, vers la même époque, a célébré ce tableau dans une élégie latine où il fait parler sa jeune femme, Hippolyta Torelli, qu'il venait d'épouser et qu'il était obligé de laisser à Mantoue en allant à Rome pour affaires diplomatiques.

Cette pièce de vers a été imprimée pour la première fois dans les Œuvres de Fulvia Morata (Venetia, 1534), sous le titre de : *Bath. Castilionis Elegia, quâ fingit Hippolytam suam ad se scribentem.* La voici :

Sola tuos vultus referens Raphaelis imago
  Picta manu, curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio arrideoque jocorque,
  Alloquor et tanquam reddere verba queat.
Assensu nutuque mihi sæpe illa videtur
  Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat,
  Hoc solor, longos decipioque dies.

Nous avons dit ailleurs que le comte Castiglione ayant été ambassadeur en Espagne, depuis l'année 1525 jusqu'au 2 février 1529, jour de sa mort,

1. Né en 1473, mort en 1529.

il est probable qu'il avait emporté son portrait avec lui. Au reste, du temps de Rubens et de Rembrandt, ce portrait se trouvait dans les Pays-Bas; c'est là un fait acquis, car une copie de ce portrait qui avait été faite par Rubens, s'est trouvée dans la succession de ce grand peintre. De plus il existe une copie dessinée et lavée au bistre par Rembrandt, accompagnée de la note suivante : « De conte batasser de Katjlyone van Rafael, verkogt voor 3,500 gulden. » Cet intéressant dessin (haut de 4" 6"', et large de 3" 3"') est aujourd'hui dans la riche collection Albertine, à Vienne. Jac. de Sandrart avait offert 3,400 florins du portrait original dans la vente des ouvrages d'art de M. van Usselen, le 9 avril 1639, mais il fut adjugé à don Alfonso de Lopez, conseiller de Sa Majesté Très-Chrétienne à Amsterdam, pour la somme de 3,500 florins (voyez *Accademia tedesca della architettura, scultura e pittura*, par Sandrart, Nürnberg, 1675-79, 2 vol. in-fol. fig.). A. Persinius l'a gravé pour Joachim Sandrart avec cette indication : *In ædibus Alph. Lopez*. Il devint ensuite la propriété du cardinal Mazarin et fut estimé, dans son inventaire, 300 livres. Louis XIV l'acheta des héritiers du cardinal. Transporté de son panneau sur toile, il est actuellement au musée du Louvre.

GRAVURES : Reg. Persinius (Renier Perzyn), Joachimus Sandrart del. et exe. Amsterd. in ædibus Alph. Lopez, avec cette suscription ; *Qui vedi il' Balthasaro Castigglione, che l'arte di corte rese si fino*, etc. Petit in-folio. Du côté opposé. — Nic. Edelinck, petit in-folio. Du côté opposé. Pour le *Cabinet Crozat*. — Nic. de Larmessin, pour l'*Académie des Sciences et des Arts*, de Bullart. — J. Godefroi pour le *Musée Napoléon*. — Boutrois pour la *Galerie Filhol*. — Lithogr. par Z. Belliard, in-4°. — Manière crayon noir, sans les mains, par Le Page. — Landon, n° 319.

Diverses copies anciennes d'un portrait différent du comte Castiglione nous apprennent que Raphaël, sinon un de ses élèves, avait peint encore une fois son ami, sans barrette, également tourné vers la gauche, avec un vêtement assez simple. Antonio Beffa Negrini, dans ses *Elogj de personaggi della famiglia Castigliona* (Mantova, 1606), parle de ce second portrait : « Rafael Sanzio d'Urbino amicissimo del conte e per la creanza di civilissimi costumi, e per l'eccellenza singolare della pittura e dell' arti sue compagne, gli fece la detta medaglia, come anche lo ritrasse nella sala di Costantino, dove non sono se non Principi ecclesiastici e secolari, *e due altre* che si conservano in casa Castigliona. »

C'est sans doute un de ces portraits que possédait, vers la moitié du siècle dernier, le cardinal Lodovico Valenti. Ce portrait est encore à Rome au palais Torlonia, chez le duc de Braciano. Ce n'est que la tête, ainsi qu'elle est décrite ci-dessus, très-hardiment, mais peu spirituellement peinte sur bois (h. 2 palm. 4" 6"', l. 1 p. 10".). Le panneau porte, dans le bas, les armes de la famille Castiglione et une inscription latine, dans laquelle est indiquée la date de la mort du comte, ce qui prouve assez que ce ne

peut être un tableau original. Voici cette inscription où l'on est étonné de ne pas voir le nom de Raphaël. *Baldesar de Castiliana Christof. milites primus fi. Henrici Angliae regis aeques. Amor capit nubilariae agri pisaurensis co. et post martem uxaris. Clementis P. P. VII in Hispanijs nuncius et a Carla V imperat. abbutae esp. ellectus Natus est in vico casatici agri Mant , obeÿt vero Taleti in Hispanijs ann MDXXIX.*

Gravé par L. Ceroni pour l'ouvrage de Dennistoun : *Memoirs of the duks of Urbino* (London, 1851).

Une autre copie de la même tête, laquelle, à en juger par la manière dont elle est traitée, doit être de la main d'un Vénitien, se trouvait dans la collection du comte Cabral, à Rome, où nous l'avons vue en 1835. Peut-être est-ce la même que possédait, en 1820, le ducteur Pasquale Coddé à Mantoue, et, si nous ne nous trompons pas, elle est entrée, depuis 1845, au musée de Berlin.

Gravures d'après le tableau qui appartenait au cardinal Valenti. Jo. Gottofr. Seuter, 1747, pet. in-fol. — Paolo Fidanza, n° 14, de grandeur naturelle, pour ses *Têtes choisies de personnages illustres* Rome, 1785). — Gius. Longhi dis., Ant. Gajani sc., dans un petit ovale.

Un portrait du cardinal (?) Castiglione, qui osait faire la lecture pendant que Raphaël peignait, est en la possession du conseiller Bach, à Breslau. Von der Hagen le cite en ces termes dans ses *Briefen in die Heimath* (t. I, p. 56, et t. II, p. 246).

113. *La Chambre de l'Incendie du Bourg, ou di Torre Borgia.*

1514 a 1517.

Nous avons déjà dit, dans notre Histoire de Raphaël, que le peintre d'Urbin, par attachement et par reconnaissance pour son maître, ne voulut point laisser abattre le plafond de cette chambre peint par le Pérugin et que ces peintures subsistent encore aujourd'hui. Comme ce plafond n'a aucun rapport avec les autres fresques murales de cette chambre, nous nous croyons dispensé d'en donner ici une description et nous renvoyons seulement le lecteur à la première partie de notre ouvrage. Des quatre fresques de Raphaël qui décorent cette salle, celle de l'Incendie du Bourg n'est pas seulement la plus remarquable; c'est aussi la mieux conservée; les autres paraissent avoir été, en grande partie, exécutées par ses élèves. Les figures des princes protecteurs de l'Église, en couleur de métal jaune sur des socles, furent primitivement peintes par Jules Romain : elles ont été tellement modifiées depuis par Carle Maratte, qui était chargé de les restaurer, qu'on peut les considérer maintenant comme des ouvrages de ce dernier peintre.

114. *Le Serment de Léon III.*

Peinture murale au-dessus de la fenêtre.

Le pape Léon III, sous les traits de Léon X, est debout devant l'autel et

pose ses mains sur le livre de l'Évangile, pour se justifier en présence de Charlemagne contre les accusations du neveu du défunt pape Adrien Ier. Les diacres, à ses côtés, tiennent son manteau ouvert, et un jeune prêtre, derrière lui, porte la triple couronne. A gauche, devant quelques évêques, se tient debout le roi des Francs, en costume de sénateur romain, la main élevée et demandant au synode qu'il a convoqué de se prononcer sur la conduite du pape. Une voix dans l'assemblée lui répondit qu'il n'appartenait à personne de juger le premier siége (*prima sedes a nemine judicatur*), comme le rapporte Anastase le Bibliothécaire. Derrière les évêques qui sont debout portant leurs mitres, se presse une nombreuse foule, et sur le premier plan des marches de l'autel sont quelques gardes et quelques porteurs de massues avec le costume italien du seizième siècle. Cette fresque, qui offre plutôt un sujet d'apparat qu'un sujet d'action, est d'un aspect peu attrayant, quoiqu'elle soit, dans son ordonnance, complétement digne du maître. L'exécution semble avoir été confiée à un de ses élèves; mais cette peinture a beaucoup souffert; elle a été souvent retouchée et en outre elle est mal éclairée. Il est donc très-difficile de la juger. Dans les embrasures des fenêtres, on lit, à côté des armes des Médicis, cette inscription : LEO X. PONT. MAX. ANNO. CHRISTI. MCCCCCXVII. — PONTIFICAT. SVI. ANNO. IIII.

GRAVURES : Franc. Aquila, grande feuille pour ses *Picturæ*, etc. — Aloisius Fabri, gr. in-fol. en largeur. — Landon, n° 307.

115. *Le Couronnement de Charlemagne.*

Un peu au delà du premier plan est assis le pape Léon III (sous les traits de Léon X), qui va poser la couronne sur la tête de Charlemagne agenouillé devant lui. Charlemagne est ici représenté sous les traits du roi François Ier, pour faire allusion au traité conclu à Bologne entre lui et Léon X à la fin de 1515. Un jeune homme, en costume de page, tient la couronne du roi très-chrétien; c'est le portrait du jeune Hippolyte de Médicis, fils naturel de Giuliano. Aux deux côtés de cette scène solennelle sont assis beaucoup de cardinaux avec leurs caudataires (*caudatarj*). Dans le milieu, au fond, on voit encore un jeune guerrier, au casque ceint d'une couronne, que Montagnani, avec beaucoup de vraisemblance, désigne comme devant être Pepin, qui fut oint et sacré en même temps que son père par le pape Léon III. A côté de l'autel, en face du trône, se trouve une tribune élevée pour le chœur des musiciens, et, devant cette tribune, passent quelques officiers portant des vases précieux, présents du nouvel empereur romain.

Par ces détails épisodiques, Raphaël cherchait à animer cette scène d'apparat et à corriger la monotonie du sujet. C'est sans doute aussi pour les mêmes motifs qu'il prit son point de vue en diagonale, ce qui produit quelque chose de contrarié dans la composition, en détruisant cette symé-

trie architectonique si nécessaire aux peintures murales et employée ailleurs avec tant de succès par le maître. Au fond, une belle architecture d'ordre dorique nous montre quel était le projet de Raphaël pour la construction de l'église Saint-Pierre.

Quoique cette peinture, par les différentes restaurations qu'elle a subies, ait perdu sa limpidité de ton avec l'harmonie de son ensemble, beaucoup de têtes, notamment parmi les évêques, sont peintes d'une manière si magistrale, que la main de Raphaël y est encore reconnaissable. Pietro Bembo, dans une lettre, du 19 juillet 1517, au cardinal Bernardo da Bibiena, s'exprime ainsi en parlant de cette fresque : « Et les *stanze* de Notre Seigneur (le pape), que Raphaël a peintes, sont de toute beauté, non-seulement à cause de ses excellentes et superbes peintures, mais encore en raison du grand nombre de prélats qu'il y fait figurer presque toujours. » Parmi ces derniers, Vasari nomme Gianozzo Paudolfino, évêque de Troja, pour qui Raphaël avait dessiné le plan d'un palais dans la rue S. Gallo, à Florence. Malgré l'incertitude où l'on doit être aujourd'hui pour distinguer ce dernier évêque parmi taut d'autres, il paraît pourtant que c'est celui qui se trouve au premier plan.

Gravures d'après cette fresque : Franc. Aquila, grande feuille pour ses *Picturæ*. — Aloysio Fabri sc. Rom., gr. in-fol. en largeur. — Landon, n° 351.

Esquisses pour cette peinture.

a.) Étude de draperies de huit évêques assis, et, sur le revers de la même feuille, d'un évêque assis et de deux diacres debout. Très-bien dessinée à la sanguine. Collection de l'Académie de Dusseldorf.

b.) Esquisse de trois chanteurs dans la tribune. Collection Albertine, à Vienne.

Gravée par A. Bartsch.

116. *L'Incendie du Bourg.*

Le faubourg de Saint-Pierre, nommé *Borgo Nuovo*, est la proie des flammes; l'incendie a fait de tels progrès que tous les efforts humains pour arrêter le terrible fléau sont inutiles; le feu menace même l'église. Dans ce péril extrême, apparaît sur une galerie ouverte (*loggia*) du Vatican (démolie actuellement), le pape Léon IV, qui fait le signe de la croix en adressant au ciel une ardente prière; une foule de peuple rassemblée s'agenouille et reçoit la bénédiction du Saint-Père avec confiance. Cette scène imposante, avec une vue de l'ancienne façade de l'église Saint-Pierre, forme le fond de la peinture. Au premier plan, à gauche, une petite maison, bâtie dans des ruines antiques, est livrée aux flammes, et, du haut de la muraille, se penche dans le vide une jeune femme oubliant elle-même le danger pour ne penser qu'au salut de son enfant qu'elle tend à un homme qui s'ef-

force de l'atteindre. Auprès de ce groupe, on voit un jeune homme qui est sorti du lit sans aucun vêtement et qui se laisse glisser le long du mur, en mesurant du regard la hauteur de la chute. Sur le devant est le groupe célèbre représentant un homme robuste, entièrement nu, qui emporte, à travers les décombres, son vieux père également nu et accompagné de son jeune fils. La partie centrale du premier plan est occupée par des femmes et des enfants. Rien de plus magnifique que la figure de la jeune femme, vue de dos, qui élève en l'air les deux bras dans l'action de la prière; rien de plus touchant que la mère qui montre à son enfant à joindre ses deux petites mains pour prier avec elle, comme si elle avait plus de confiance dans la prière de son enfant que dans la sienne propre.

On voit que Raphaël, par ces scènes simples et naïves, a voulu combiner l'action de l'arrière-plan avec celle du premier, dont les groupes sont merveilleusement liés entre eux. Effrayée, épouvantée par le spectacle terrible de l'incendie, à gauche, une mère agenouillée serre son enfant contre elle-même, tandis qu'une autre, troublée et craintive, fait marcher ses deux enfants devant elle dans la direction des gens qui s'enfuient. Raphaël a indiqué d'une manière admirable, dans ces deux enfants, la différence des sexes; le plus âgé, qui est une fille, puse ses mains, par un sentiment de pudeur, sur sa poitrine en écoutant les paroles de sa mère, tandis que l'autre, qui est un garçon, se tient la tête en criant. A droite, ce sont des hommes et des femmes qui essayent de combattre l'incendie; il faut remarquer surtout la femme qui présente à un jeune homme deux vases remplis d'eau : son vêtement bleu, vivement agité par le vent, fait admirablement ressortir les contours de son beau corps. La plus célèbre de toutes ces figures est celle qui porte un vase plein d'eau sur la tête en descendant les degrés d'un escalier. Tout le monde connaît la beauté de ses formes majestueuses, si accusées par le mouvement des draperies.

Raphaël a montré, dans cette fresque, qu'il était un maître accompli. L'intérêt dramatique du sujet, la beauté de la composition, l'exécution magistrale de la peinture, surtout dans la partie droite du tableau, placent l'Incendie du Bourg au premier rang de ses ouvrages. Mais, dans le dessin du nu, il s'est davantage laissé entraîner par la tendance que manifestait alors Michel-Ange, de représenter un certain idéal, qui consiste dans l'exagération des formes humaines plutôt que dans une étude sévère des modèles divers de la nature. Or, comme il ne possédait pas, il faut l'avouer, les profondes connaissances anatomiques ni le style grandiose de son puissant rival, qualités qui, aux yeux de ce dernier, étaient les vrais caractères de l'art, nous devons, à certains égards, nous associer à l'opinion de Vasari, quand il dit : « Si Raphaël avait voulu rester dans la voie où il était entré avec ses Sibylles de S. Maria della Pace, s'il n'eût pas cherché depuis à changer sa manière et à la rendre plus grandiose, afin

de montrer qu'il avait la science du nu à l'égal de Michel-Ange, il n'aurait rien perdu de l'immense gloire qu'il s'était acquise; car, quoique les figures nues qu'il peignit dans l'Incendie du Bourg soient bonnes, on ne saurait cependant les trouver excellentes sous tous les rapports. » Si dur que puisse paraître ce jugement, puisque les figures de l'Incendie du Bourg doivent être considérées comme des chefs-d'œuvre, il faut reconnaître cependant que Raphaël, qui avait au plus haut degré la faculté de saisir et de rendre ce qu'il y a de caractéristique et de particulier dans les formes avec plus de finesse et de sévérité à la fois qu'aucun autre artiste de son temps, aurait encore mieux réussi à peindre le nu dans l'Incendie du Bourg, s'il était resté fidèle à son génie propre, au lieu de se laisser aveuglément entraîner vers les principes de l'art de Michel-Ange. Cette réflexion prend encore plus de valeur et d'autorité, si nous examinons les études que Raphaël avait faites pour l'homme qui porte son vieux père et pour celui qui se laisse glisser le long du mur, études qui sont d'une beauté et d'une vérité pleines de caractère, qui trahissent un sentiment si exquis de l'art du dessin, et qui n'ont peut-être d'analogie qu'avec les meilleurs ouvrages de la sculpture antique. Si donc Raphaël avait conservé dans ses peintures des Stanzes ce que nous appelons son art, et ce qui était une intime et fidèle imitation de la nature dans sa prodigieuse variété, il ne serait comparable à aucun artiste, de même que Michel-Ange restera incomparable dans le grandiose qui lui est propre, et, comme il dit lui-même, dans son art. Nous croyons avoir ainsi rendu justice à chacun de ces deux beaux génies, et nous voudrions pouvoir terminer, par ce jugement, un débat qui existe dans la critique de l'art depuis les temps de Vasari et qui est encore aussi actif de nos jours.

Gravures d'après la fresque, par un ancien anonyme italien, du côté opposé, grande feuille. Bartsch, t. XV, p. 23, n° 6. Secondes épreuves de 1545, retouchées par Ph. Thomassin, 1610. — Franc. Aquila pour ses *Picturæ*, etc. — Paolo Fidanza, grande feuille à l'eau-forte. — Joh. Volpato, gr. in-fol. en largeur. — Gius. Mochetti, pet. in-fol. en largeur. — Landon, n° 310.

Gravures d'après quelques parties de cette peinture.

a.) Le groupe de l'homme portant son vieux père et accompagné de son fils, sous le titre d'Énée portant son père Anchise avec le petit Ascanius, par J. Caraglio. Bartsch, t. XV, p. 94, n° 60.

b.) Le même groupe, par Michele Lucchese.

c.) Le même groupe, par un ancien maître allemand qui était en Italie. H. 8"; l. 6" 3"'.

d.) Le même groupe, du côté opposé; l'enfant seulement au trait. Picart. Rns. exc., in-8.

e.) Le même groupe, avec la vieille femme, le jeune homme qui descend du mur et la mère qui cherche à sauver son enfant, d'après un petit tableau que possédait Sandrart, et qu'il a décrit dans son *Accademia tedesca*. Joh. Jac. de Sandrart del. et sculp. Norimb., 1682, in-fol.

f.) L'homme qui s'efforce d'atteindre à l'enfant que lui présente la mère. Du côté opposé, tourné à droite. Gravure sur bois au clair obscur. H. 5" 6'"; l. 3" 3'".

g.) Deux petites feuilles in-8, par Joh. Bischof, nommé Episcopus, avec la femme qui porte un vase plein d'eau.

h.) L'homme qui porte son père, à l'eau-forte, par And. Procaccini. Du côté opposé. De même la femme qui porte un vase. Petit in-fol.

i.) L'homme qui porte son père. Gravé par C. Bloemart. Petit in-fol.

j.) Groupe des trois femmes, avec l'enfant à genoux au milieu du premier plan. Par un anonyme du dix-septième siècle. Du côté opposé, c'est-à-dire la femme agenouillée à droite. H. 10"; l. 8" 10'".

Études pour cette peinture.

a.) Deux des femmes avec l'enfant à genoux. Esquisse à la sanguine, dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravée par A. Bartsch. — Lithogr. par Fendi.

b.) Le jeune homme qui glisse le long d'un mur. Étude à la sanguine, dans la même collection.

c.) L'homme qui porte son père. Étude à la sanguine, dans la même collection.

Lithogr. par J. Pilizotti.

d.) La femme qui porte un vase, vêtue. Esquisse à la sanguine, dans la collection de Florence.

e.) La même figure, mais nue. Étude à la sanguine, contre-épreuve à l'Académie de Dusseldorf. Lithogr. par Mosler. Le dessin de la même figure au bistre, sorti des collections Dr Mead, A. Pont et Dimsdale, lequel est actuellement à Oxford, ne paraît pas authentique.

117. *La Victoire remportée sur les Sarrasins.*

Non loin de l'embouchure du Tibre, près d'Ostie, le pape Léon IV (sous les traits de Léon X) est assis sur des débris d'architecture antique. Il lève les regards et les mains vers le ciel, pour le remercier de son intervention, tandis que des prisonniers sarrasins, au milieu du désordre de la mêlée, sont amenés par des soldats qui les forcent à se prosterner devant le chef de l'Eglise. A droite, deux Sarrasins sortent d'une barque, et des soldats les saisissent par la barbe et par les cheveux; d'autres captifs sont garrottés et couchés à terre. Un cortége de chrétiens, précédé d'un porte-croix, arrivent de la ville pour présenter leurs félicitations au pape, derrière lequel on reconnaît le cardinal Giulio de Médicis et le cardinal de S. Maria in Portico ou da Bibiena. Dans le lointain, le combat continue sur les vaisseaux et dans le port.

Cette peinture, à cause du voisinage d'une cheminée placée au-dessous d'elle, a plus souffert que les autres; elle a été d'ailleurs fortement repeinte, ce qui fait que l'on serait en peine de formuler un jugement tant sur son exécution que sur son aspect primitif. Selon Titti (*Pitture, scul-*

ture, etc., *di Roma*, 1686, p. 422), cette fresque aurait été exécutée par Gaudenzio Ferrari, nommé il Milanese, supposition qui ne repose sur aucun document contemporain.

Gravures : Par un élève de Marc-Antoine. Côté opp. in-fol. en larg.. Bartsch, t. XV, p. 34, n° 7. — A l'eau-forte, par N. Morant et L. Dorigny, 1673, grande feuille in-fol. en largeur. — Ph. Thomassin (Tauriscus, p. 203). — G. Audran, sans nom. F. exc. avec privilége du Roi; pet. in fol. en largeur. — Franc. Aquila, pour ses *Picturæ*, etc. — Friquet, à l'eau-forte, sans cintre, pet. in-fol. en largeur. — Aloisius Fabri, gr. in-fol. en largeur. — Landon, n° 410, du côté opposé.

Études et esquisses pour cette peinture.

a.) Etude à la sanguine, d'après un modèle nu, pour le chef militaire qui a le bras étendu auprès du pape. Raphaël envoya ce dessin à Albrecht Dürer; actuellement, il se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravé par Beckenkamm. — Lithogr. par Kriuhuber.

b.) Etude d'après nature pour deux prisonniers, à la pierre noire. Coll. d'Oxford.

c.) Deux esquisses à la plume sur une même feuille, pour des soldats et des prisonniers. Autrefois dans la collection Lawrence; actuellement dans la collection d'Oxford.

Gravées par le comte de Caylus.

d.) Un dessin très-soigné, presque entièrement conforme à la fresque, mais qui semble être la copie d'un dessin original aujourd'hui inconnu, a été acheté par Sam. Woodburn, de Londres, dans la vente du roi de Hollande, à La Haye, en 1850.

118. *Tableaux des socles dans la chambre de la Torre Borgia.*

Ils consistent en six figures assises représentant des personnages célèbres, qui furent dans les temps les protecteurs de l'Église romaine. Ils sont placés entre des Hermès tenant des inscriptions en l'honneur de chacun d'eux. Primitivement, ces figures avaient été exécutées par Jules Romain, en couleur de bronze jaune, vraisemblablement d'après ses propres compositions (Voy. la Vie de cet artiste, dans Vasari); mais, comme nous l'avons dit, ils avaient tellement souffert, que, selon le rapport publié par Bellori, lorsque cette chambre fut restaurée par Carlo Maratti et ses élèves, dans les années 1702 et 1703, ces figures accessoires ne furent pas seulement repeintes, mais encore on fit à nouveau deux d'entre elles, dont il ne restait plus trace, si bien qu'en général on doit les considérer comme des ouvrages de Carlo Maratti, et non de Raphaël et de ses élèves. Sous le Serment de Léon III, à côté de la fenêtre, est Constantin le Grand, avec cette inscription : *Dei non hominis est episcopos judicare.* Au-dessous du Couronnement de Charlemagne se trouve la figure de ce prince, avec cette inscription : *Carolus magnus Ro. Ecclesiæ ensis clypeusque.* Sous

l'Incendie du Bourg est Godefroy, duc de Bouillon, avec cette inscription : *Nefas est ubi rex regum Christus spineam coronam tulit, christianum hominem auream gestare.* Puis, à côté de lui, Astulf, roi de la Grande-Bretagne, avec cette inscription : *Aistulphus rex sub Leone III Pont. Britanniam beato Petro vectigalem facit.* Enfin, au-dessous de la Victoire remportée sur les Sarrasins, est assis Ferdinand le Catholique, avec cette inscription : *Ferdinandus rex catholicus christiani imperii propagator.* Vis-à-vis est l'empereur Lothaire, avec cette inscription : *Lotharus imp. pontificiæ libertatis assertor.* Entre ces deux dernières figures se trouve actuellement une cheminée ; mais autrefois il y avait la figure de Pepin, ainsi que le prouve l'inscription qui existe encore.

Vasari, dans la Vie de Jules Romain, rapporte que ces figures furent exécutées par cet élève de Raphaël : « Une partie de cette histoire, dit-il, a été publiée en gravures, il n'y a pas longtemps, d'après un dessin de la main de Giulio. » On pourrait conclure de là qu'une partie de ces figures furent alors gravées ; mais aucune estampe qui les représente ne nous est parvenue, et ce passage pourrait bien se rapporter à une ancienne gravure de l'Incendie du Bourg. Montagnani a fait reproduire au trait, dans son ouvrage, toutes les figures telles qu'elles sont actuellement.

Études pour ces peintures.

L'esquisse pour la figure de Lothaire est dans le musée Wicar à Lille.

Fac-simile par Wacquez, pour l'ouvrage du duc de Luynes.

L'esquisse pour un des Hermès, avec un bras soulevé, à la sanguine, in-fol., se trouve dans le musée Teyler, à Haarlem.

119. *Petits tableaux dans les embrasures des fenêtres.*

Dans la chambre de la Torre Borgia.

a.) Le Christ après sa résurrection apparaît à ses apôtres au bord de la mer et leur ordonne de jeter le filet au côté droit de la barque, etc. (Évangile de saint Jean, ch. XXI). On voit quatre apôtres et saint Pierre qui sont dans la barque ; le Christ est debout à gauche. Ce petit tableau en largeur est, comme les autres, peint en camaïeu jaune sur brun et traité très-habilement et très-largement.

GRAVURES : Pietro Santi Bartoli, parmi les 14 feuilles dédiées à Nic. Simonelli. Du côté opposé. — De même, dans Landon, n° 244.

Dans la collection Albertine, à Vienne, se trouve un dessin au bistre d'après cette composition, mais qui semble être une copie d'après l'esquisse originale.

Lithogr. par Pitizotti.

b.) « Conduis mon troupeau. » Le Christ, à gauche, montre de la main droite les brebis ; saint Pierre est agenouillé auprès de lui, les mains

jointes et tenant les clefs. Parmi les onze apôtres qui sont du côté droit, le troisième enveloppé d'un large manteau est vu de dos.

GRAVURES : Le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 191, n° 11. — Copie, du côté opposé, avec cette inscription : *Simon iona; diligis me plus his*, etc. — A l'eau-forte, par Pietro Santi Bartoli, parmi les 14 feuilles dédiées à Nic. Simonelli. — Landon, n° 243.

c.) Simon le Magicien et saint Pierre devant Néron (Baronius, *Annales*, I. I). Néron est assis à gauche, ayant un jeune homme et un soldat à ses côtés; saint Pierre est debout devant lui. Au milieu, saint Pierre se trouve encore une fois, tenant les clefs, vu de face. A droite, Simon le Magicien vole sur un nuage lumineux, et deux guerriers éblouis le contemplent.

GRAVURES : Du côté opposé, parmi les 14 feuilles de Petrus Sanctus Bartolus, dédiées à N. Simonelli. — Landon, n° 248.

d.) Domine, quo vadis. — Lorsque saint Pierre persécuté voulut fuir de Rome, le Christ lui apparut chargé de la croix, allant du côté de la ville; l'apôtre lui demanda : « Seigneur, où vas-tu? — A Rome, pour me faire crucifier encore une fois. » Sur quoi saint Pierre rebroussa chemin et alla subir le martyre (S. Ambrosius, dans Baronius, *Ann.* 69). Le Christ marche vers la droite, où se trouve une porte de la ville, de laquelle sortent des soldats.

GRAVURES : Giulio Bonasone, in-fol. en largeur. Bartsch, t. XV, p. 119, n° 41. — Martino Rota, 1568, in-fol. en largeur. Bartsch, t. XVI, p. 250, n° 6. — Joh. Bapt. de Cavaleriis, 1569, in-fol. en largeur. Voy. le monogramme dans Brulliot, n° 835. — A l'eau-forte, du côté opposé, par Pietro Santi Bartoli, parmi les 14 feuilles dédiées à Nic. Simonelli. — Landon, n° 245.

120. *Le Christ et les Apôtres.*

Peintures murales, dans la Sala vecchia de' Palafrenieri.

Nous avons déjà dit dans notre histoire de Raphaël qu'il ne restait plus rien de la composition primitive de ces figures peintes à la terre verte; car, lors de la restauration que leur fit subir Taddeo Zucchero, elles ne furent pas seulement repeintes, mais encore elles le furent tout à fait dans le goût de ce dernier. Les animaux qui avaient été exécutés par Giovanni da Udine dans la frise ont aussi complétement disparu; néanmoins, au-dessus de la porte d'entrée, on voit encore un Saint Jean-Baptiste enfant, peint en grisaille, aux côtés duquel sont perchés deux perroquets qui pourraient bien être un reste de la peinture de l'élève de Raphaël. Voy. dans Vasari la Vie de Giovanni da Udine, ainsi que la *Descrizione del palazzo Vaticano,* de Taja (p. 118), et les *Dialoghi sopra le Belle Arti*, de Bottari (p. 309).

Il en est de même des figures d'Apôtres peintes à fresque sur les piliers de l'église SS. Vincenzo et Anastasio *alle tre Fontane*, près de la basilique de Saint-Paul hors des murs. Ces figures sont tellement gâtées par des

barbouilleurs, que l'on peut à peine reconnaître qu'elles ont dû être faites d'après les gravures de Marc-Antoine ; car il ne paraît pas supposable, malgré une opinion très-accréditée, que Raphaël ou un de ses élèves ait exécuté ces peintures. En tous cas, le Baptême du Christ et le Christ apparaissant à sainte Madeleine, sujets représentés sur les deux derniers piliers, sont d'une époque évidemment postérieure, et en tout point médiocres. Quant à l'Apôtre saint Paul, il est pris de la composition de Raphaël dite des Cinq Saints, gravée par Marc-Antoine. Au sujet de la suite des treize gravures de Marc-Antoine, représentant le Christ et les douze apôtres, le *Mercure allemand* de 1791 contient des réflexions qui méritent d'être citées à cause du nom de leur auteur illustre, Goethe : « Raphaël conçut l'idée de représenter dignement le divin Maître avec ses douze premiers disciples, qui, exclusivement attachés à sa personne et à sa parole, couronnèrent, la plupart, leur apostolat par le martyre. Cette idée, il l'a mise à exécution avec une telle simplicité, une telle variété, avec tant d'âme, avec tant de sentiment de l'art, que nous pouvons considérer les estampes qui nous ont conservé ses compositions comme un des plus beaux monuments de son heureux passage sur la terre. Raphaël a mis en œuvre, de la manière la plus délicate, ce que les Evangiles et la tradition nous ont appris des apôtres, de leur caractère, de leur état, de leurs habitudes, de leur existence et de leur mort, et il a créé ainsi une suite de figures admirables qui, sans se ressembler, ont cependant entre elles une étroite liaison. »

Dessins.

Selon le Catalogue de la collection du cardinal Maria Grimani, qui le rédigea lui-même à Venise en 1526, il aurait possédé les dessins du Christ et des douze apôtres par Raphaël. Ces dessins étaient apparemment à la sanguine, car la plupart des copies que nous avons vues d'après cette suite originale sont exécutées de la sorte, entre autres celles qu'on conserve à Chatsworth et à Florence.

Gravures : Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, nos 64-76. — Copies sans numéros. B., p. 79. — Copie du Christ ; côté opposé. B. n° 77. — Copie du Saint Pierre. B., n° 78. Par Marco da Ravenna. Du côté opposé. Bartsch, t. XIV, nos 79-91. — Lucas Ciamberlano, apud Petrum Stephanonium, 1614, 14 feuill., pet. in-fol. — Gravures sur bois en clair-obscur, par un ancien Italien. — Les mêmes, imprimés en noir, avec les noms des apôtres. Feuille du Christ : Haut., 11" 3"'; larg., 7" 6"'. Feuilles des apôtres : Haut., 10" 9"'; larg., 6" 3"'. — Ph. Thomassin, presso Jacomo Rossi, 1616. *Raphael Urbinas inventas, quas ob longitudinem temporis satis consumptas.* 14 feuilles pet. in-fol. — 14 feuilles in-24. Visher exc. Les mêmes, avec F. de Wille exc. — 13 feuilles de Secundus Bianchi ; les figures sont posées sur des piédestaux, in-fol. — J. P. Langer, 1801, à l'eau-forte, d'après Marc-Antoine, in-8. — Ferd. Ruschweyh, d'après Marc-Antoine, pet. in-fol. — Pflugfelder sc., 13 feuill. in-4. — Marchand, à Paris, au trait. — Landon, nos 286-289.

LES LOGES DU VATICAN.

Cette galerie supérieure, ouverte d'un côté, espèce de corridor conduisant de l'escalier du second étage à la salle de Constantin et aux Stanze, se compose de treize compartiments ou loges (*loggie*) à petites coupoles; celui du milieu contient, à sa clef de voûte, les armes de Léon X; les autres une Victoire ou un Génie tenant un joug sur les épaules. Ce joug, qui est l'emblème que Léon X adopta en 1512, lorsqu'il fut réintégré dans le gouvernement de Florence, fait allusion à ces paroles du Christ: « Mon joug est doux et mon fardeau est léger. » Les quatre côtés de chaque coupole sont peints à fresque et présentent quatre tableaux carrés. Quarante-huit de ces tableaux sont des sujets tirés du Vieux Testament; les quatre derniers sont empruntés au Nouveau. On les nomme habitdellement la Bible de Raphaël. De riches ornements en couleurs et en stuc encadrent les tableaux ainsi que les pilastres sur toutes leurs faces; l'entourage des fenêtres, qui donnent sur le corridor, est orné de fleurs et de guirlandes de fruits également en fresque; au-dessous de ces fenêtres, il y a encore d'autres sujets de la Bible, imitant des bas-reliefs de bronze doré et se rapportant aux sujets peints dans les coupoles. Tous ces tableaux et tous ces ornements, dont ces derniers sont en partie dans le goût grotesque antique, ont été peints sous la direction de Raphaël qui en fit les esquisses lui-même. C'est là un fait non-seulement attesté par Vasari, mais encore il se trouve prouvé par beaucoup de dessins du maître, encore existants, qui se rapportent aux tableaux et aux ornements des Loges. Ces ornements occupent même une place tout à fait supérieure dans l'œuvre de Raphaël, par la grâce et la richesse de fantaisie qui les caractérisent, et les élèves les plus distingués de Raphaël n'ont jamais été capables de l'égaler en ce genre de composition: ce qui est assez visible quand on compare ces esquisses avec les ornements de la salle Borgia et du vestibule de la villa Madama, que Jules Romain, Perino del Vaga et Giovanni da Udine ont décorés de leur mieux en s'efforçant d'imiter leur maître.

On a souvent prétendu que Raphaël avait copié les ornements des Loges du Vatican d'après des modèles antiques; mais on ne saurait adopter en partie cette opinion qu'avec une extrême réserve, car, lors même qu'il aurait emprunté à des monuments de l'ancienne Rome le caractère général de l'ornementation et quelquefois des parties de détails, et notamment certains ouvrages de stuc, il faut cependant convenir que la plupart des autres ornements, dont il a fait usage avec tant de caprice et d'abondance, sont très-différents du type antique, avec lequel il a pu se rencontrer quelquefois par hasard, le goût du beau étant le principal guide de son imagination inépuisable.

Quant à l'accusation qui reproche à Raphaël d'avoir été le plagiaire et le destructeur des peintures antiques, elle ne mérite pas qu'on la réfute, car elle ne repose que sur un passage mal compris du livre de Serlio. Platner en a déjà fait justice dans sa *Description de la ville de Rome* (t. II, p. 303-305[1]), et cet écrivain a prouvé, en même temps, que les grotesques insignifiants décrits par Vitruve n'ont pas le moindre rapport avec ceux de Raphaël, qui employait ces ornements toujours pour accompagner des sujets principaux avec lesquels ils ont presque constamment une espèce de corrélation, ainsi que nous nous sommes efforcé de le démontrer dans notre histoire du peintre d'Urbin.

Pour les tableaux des Loges, Raphaël ne fit que de petites esquisses légèrement lavées à la sépia, et il abandonna l'exécution des peintures à ses élèves sous la direction de Jules Romain. Ce fut ce dernier qui dessina tous les cartons pour les tableaux, et il peignit également la première coupole pour servir de modèle aux autres. On reconnaît encore aujourd'hui dans les quatre premiers tableaux sa manière de faire, mais nous n'avons que des renseignements contradictoires sur les artistes qui ont peint les autres tableaux. Vasari nomme Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Bartolomeo da Bagnacavallo, Vincenzo da San Geminiano, Polidoro da Caravaggio et Perino del Vaga, auxquels Titti, dans sa *Pitture*, etc., *di Roma* (1674, p. 427), ajoute encore Gaudenzio Ferrari, — et Taja, dans sa *Descrizione*, etc. (1750), Rafaello del Colle; mais nous sommes jusqu'à présent sans aucun document historique qui nous éclaire sur la part qui revient à chacun de ces artistes dans la décoration des Loges, et, comme Vasari lui-même paraît fort embarrassé pour se prononcer dans la question, comme, d'ailleurs, il s'est maintes fois trompé, il nous est impossible de tirer à clair cette question enveloppée de ténèbres. L'incertitude, à cet égard, est même d'autant plus grande que, malgré l'inégalité de ces peintures entre elles, le génie de Raphaël brille partout dans les parties principales, et ses élèves, à l'exception de Jules Romain, n'ont imprimé nulle part le cachet de leur individualité, soit dans la conception, soit dans l'exécution. La plupart de ces scènes bibliques sont vraiment admirables, car elles représentent les événements, en traits larges et simples à la fois, d'une manière idéale. On est ravi de l'ampleur des figures et des groupes, de la belle disposition des draperies et de l'aspect charmant des étoffes, lesquelles semblent lutter de richesse avec les ornements dont elles sont entourées et produisent l'effet le plus harmonieux et le plus magique. Et si l'exécution partielle de ces tableaux n'est pas toujours à la même hauteur de

1. Comparez : *Le antiche comere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico*, del., inc. e dip., descritte da Gius. Carletti. Roma, 1776, in-fol. Il faut remarquer que le dessin des figures dans cet ouvrage est plus soigné que dans les peintures originales, qui sont traitees *décorativement*.

perfection, ils forment cependant un ensemble admirable qui témoigne avec éclat de l'élévation de l'art et de la délicatesse du goût à l'époque de Léon X.

Raphaël confia l'exécution des ornements en couleurs et en stuc à Giovanni da Udine qui avait un talent particulier et une expérience consommée pour ce genre de travail. Giovanni n'était pas seulement fort amoureux de la fantaisie qui préside à la composition et à la peinture des grotesques, mais il avait encore réussi, après un grand nombre d'essais, à composer, avec un mélange de marbre et de chaux pilés, un nouveau stuc qui égalait en finesse, en dureté et en blancheur, les plus beaux spécimens du stucage de l'Antiquité. On peut supposer que Raphaël lui laissa souvent le soin de traduire et de compléter les esquisses qu'il avait préparées lui-même pour la décoration générale des Loges : car, dans les ornements peints qui devaient décorer les pilastres, Giovanni da Udine se servit souvent des études approfondies qu'il avait faites d'après nature dans les deux règnes animal et végétal.

A cet artiste fut adjoint Perino del Vaga, auquel Vasari attribue spécialement les douze tableaux des socles en couleur de bronze. Malheureusement ces peintures, ainsi que toutes celles des plinthes de la galerie, ont beaucoup souffert par suite du vandalisme des visiteurs qui y gravaient leurs noms, et même, sans le secours des anciennes gravures de Pietro Santi Bartoli, il serait aujourd'hui impossible de juger ce qu'elles ont pu être.

Avant de passer à la description particulière des tableaux, nous donnerons ici la nomenclature des recueils de gravures dans lesquelles on a reproduit toutes les peintures des Loges du Vatican. Quant aux gravures séparées, elles seront mentionnées à la suite de chaque sujet qu'elles représentent.

a.) *Historia del Testamento vecchio, dipinta in Roma nel Vaticano da Rafaelle di Urbino*, et intagliata in rame, da S. Badalocchio (Sisto Rosa) et Gio. Lanfranchi Parmigiani. Al Sig. Annibale Caracci (Roma, appresso a Gio. Orlandi, 1607). Cinquante et une feuilles et un titre ; gravures spirituellement exécutées à l'eau-forte. Les quatre dernières feuilles appartiennent à l'histoire du Nouveau Testament. H. 4" 11'''; l. 6" 7'''. Bartsch, t. XVIII, p. 345 et 354. — La seconde édition renferme, après le titre, 3 feuilles de texte avec une dédicace détaillée, datée du 1er janvier 1607. Trois planches portent la date d'août 1605 ; quatre : *Excudit Michael Colyn. Amstelodami, A° 1614*; cinq : *Excudit C. J. Visscher, anno* 1638. Cette édition a trois feuilles de plus que la première, pour les six jours de la création, avec des passages extraits de la Bible; Dieu le Père est toujours représenté par une auréole triangulaire avec le nom de Jéhovah en lettres hébraïques.

Une médiocre copie de ce recueil, gravée du côté opposé, se vendait, en 1661, à la calcographie de la Chambre apostolique.

b.) *Historia*, etc., comme ci-dessus jusqu'au mot *Urbino : Al. M° Ill° Sig. D. Giuseppe Bernagli Giov. Orlandi DDD.* Au bas ; *Baldass. Aloisi Bon. fe.* — Si stampa in Roma, appresso Giov. Orlandi, 1613. Titre et cinquante feuilles avec le texte de la Bible (h. 5" 5'"; l. 6" 8'"). Du côté opposé. Le premier et le second sujet sont transposés comme dans les secondes épreuves du recueil décrit plus haut.

c.) Les cinquante-deux sujets, gravés à l'eau-forte, par Orazio Borgiani, de différentes grandeurs, en in-4 et in-18, en largeur, signés H. B. 1615. Les quatre premières et les quatre dernières planches sont sexangulaires. Le graveur a ajouté un petit chien dans le tableau de la Cène. — 2es épreuves : *Gio. Jacomo Rossi formis*, Romae, alla Pace, etc. Bartsch, t. XVII, p. 316. N°s 1-52.

d.) *La sacra Genesi figurata da Rafaele d'Urbino*, intagliata da Francesco Villamena, dedicata all, etc., card. Aldobrandino. — Roma, appresso gli heredi del d° Villamena, 1626. Dans la dédicace, la veuve Cattarina Villamena dit que son mari a dessiné complétement les cinquante-deux tableaux des Loges, mais que la mort en a interrompu la gravure. Vingt feuilles avec un titre. Les quatre premiers sujets et les quatre derniers tirés du Nouveau Testament sont sexangulaires, in-4. Les trois derniers, in-8, ont été exécutés d'après les tableaux des socles. Villamena voulait publier 64 feuilles. — 2es épreuves : *In Roma, appresso Gio. Batt. di Rossi Milanese, 1626.* — 3es épreuves : *In Roma, presso Carlo Losi, 1773.*

e.) Nic. Chaperon. 54 feuilles bien gravées à l'eau-forte. Frontispice offrant le buste de Raphaël barbu, avec ce titre : *Ille hic est Raphael*, etc. *Lutetia Parisiorum apud P. Mariette.* La seconde feuille représente le Prophète Isaïe de Raphaël, à S. Agostino. Sur la feuille de papier qu'il tient, on lit : *Sacra historiæ Acta a Raphaele Urbin. in Vaticanis Xistis ad picturæ miraculum expressa Nicolaus Chapron Gallus a se delineata et incisa DDD.* 1649. La dédicace sur la même feuille est adressée à Aegidius Renard. H. 10"; l. 8" 2'". Les 52 feuilles sont la plupart sexangulaires, quelques-unes carrées. Du côté opposé. Premières épreuves sans l'adresse de Mariette. Le marchand d'estampes Desnos possédait en 1782 les cuivres, moins celui d'Isaïe, et il vendait les épreuves au prix de 20 livres.

f.) Copies un peu plus petites. 50 feuilles. H. 4" 8'". Gravé à Paris par A. Aveline, se vend chez lui. Avec un titre français et le texte en latin. On y a encore ajouté trois feuilles : la Mort d'Abel, le Sacrifice d'Abraham et Samson sous les ruines, mais ces compositions ne sont pas de Raphaël.

g.) A l'eau-forte, par Pietro Aquila et Cesare Fantetti. 55 feuilles. H. 11" 8'"; l. 15" 11'". La première feuille, avec le portrait de la reine Christine de Suède et une dédicace de Gio. Giacomo Rossi. La seconde

feuille avec le portrait de Raphaël et un entourage de Carlo Maratti, 1674. Les 52 feuilles, n° 1-36 et 43-47, par Fantetti; les autres, par Aquila. La dernière feuille, avec le Prophète Isaïe, par C. Fantetti, 1675.

h.) *La collezione intera dei 52 quadri*, etc., *disegnate da Pietro Bartolozzi ed intagliate da Secondo Bianchi*. Les 13 premières planches ont été gravées par Gio. Volpato. In-fol. en largeur.

i.) *Picturæ peristyli Vaticani*, etc. Avec une dédicace à Pie VI, par Montagnani. Sur le bord : *Venit Romae, apud Petrum et Paulum Montagnani*, 1790. 53 feuilles. H. 8" 8'"; l. 10" avec une bordure. Dessiné par Luigi Cunego, Giov. Petrini, Girol. Carattoni, G. Morghen, Mochetti, Pozzi, Cecchini, Bossi et autres maîtres. Secondes épreuves de 1795.

k.) Faible gravure française par uu anonyme dans la : *Bibliorum sacrorum latinæ versiones antiquæ*, etc. (Remis, 1743. 3 vol.).

l.) *Les Loges du Vatican, peintes par Raphaël, contenant 52 sujets avec le texte explicatif de la Bible*. In-4. Chez David, graveur, et chez Treuttel et Würtz (*Journal génér. de la littér. de France*, 1808, p. 60.).

m.) *Collection de 52 fresques du Vatican, connues sous le nom de Loges de Raphaël*. Ouvrage dédié à M. le duc de Bordeaux, sous la direction de Castel de Courval; 52 pl. lithog. et texte explicatif. Paris. 1825, in-fol. en largeur.

n.) Jos. Charles de Meulemestre, *les Loges de Raphaël*, en 52 feuilles. A Paris, 1828, chez Gide et J. Baudry, et à Bruxelles, chez A. Lacrosse. Cet ouvrage a paru par livraisons contenant chacune 4 planches avec texte. Le graveur avait dessiné lui-même les tableaux pendant un séjour de douze ans à Rome. Cette publication fut très-protégée par le roi des Pays-Bas, mais l'artiste étant mort en 1826, il n'a publié de ce recueil que les huit premières livraisons, dont deux avec des épreuves coloriées. L'ouvrage a été terminé sous la direction de M. L. Calamatta et accompagné d'un texte par le baron de Reiffenberg. Paris, 1845, gr. in-fol.

o.) 52 feuilles, gravées par Carlo Lasinio d'après les dessins de Luca Comparini.

p.) Les cinquante-deux sujets gravés par Alex. Mochetti et Jacobus Bossi. Chez Agapio Franzetti, à Rome.

q.) *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, gravé par Joh. Volpato et Joh. Ottaviani, d'après les dessins de C. Savorelli et P. Camporesi. Roma, presso Marco Pagliarini, 1782. 43 feuilles gr. in-fol. L'ouvrage a été publié en trois livraisons. Première livraison : 14 feuilles représentant l'ornementation des pilastres, à raison de deux planches pour chaque pilastre, une feuille avec la coupe, sur toute la longueur des Loges, gravée par Joh. Ottaviani ; 2 feuilles des portes des Loges et de leur vue perspective, gravées par J. Volpato. En tout 18 feuilles. — 2e livraison, avec le titre : *Seconda parte delle Loggie di Rafaele nel Vaticano, che contiene XIII volte ed i loro*

rispettivi quadri, publicata in Roma l'anno 1776, gravée par Joh. Ottaviani. — 3e livraison, avec ce titre : *Terza ed ultima parte delle Loggie di Rafaele nel Vaticano, che contiene il compimento degli ornati e dei bassi-rilievi antichi esistenti nelle Loggie medesime. Publicata presso Marco Pagliarini a Roma, l'anno* 1777. 12 feuilles ; 2 arabesques sont gravées par Joh. Volpato; toujours 2 feuilles par pilastre, mais 5 ont été gravées d'après les ornements des bordures des tapisseries, dans les années 1774 à 1776; ce sont : les Parques, les Vertus théologales, les Saisons, les Globes célestes et terrestres et les Heures du jour.

r.) 25 feuilles d'après les voûtes ont été publiées à Paris, en 1806, à l'aquatinte pour être coloriées. Dans le bas, on a indiqué les mesures de Paris, de Londres et de Rome. Il y a 15 feuilles avec des épisodes bibliques, et 10 avec les ornements qui sont au-dessus des fenêtres. Grand in-fol. en largeur.

s.) *Scripture Prints, edited by James R. Hope. Old Testament series*, etc. *Raph. Sanctio p. N. Consoni del. Lud. Gruner direxit.* Les tableaux du Vieux Testament sont ici lithographiés à la manière de la gravure sur bois. *London, Houlston and Stoneman*, etc., gr. in-fol. en larg. Il paraît toujours 6 planches par livraison.

t.) *Les Tableaux de Raphaël pour l'histoire de la Bible du Vieux Testament, avec une courte explication des sujets.* Gravures sur acier, in-fol. en larg. Prague, 1841. Il paraît toujours 4 planches par livraison.

u.) *Galleria biblica di Raffaelle Sanzio esistente nelle Loggie del Vaticano. 14 superbe incisioni in rame* (au trait, avec de légères indications d'ombres, grav. par L. Penna). Torino, 1852, in-fol.

v.) 14 feuilles avec les ornements des pilastres, à raison de 2 feuilles par pilastre, les portes et la vue perspective des Loges. Gravées par D. S. M., d'après les dessins de Choffard. Gr. in-fol.

w.) *Loggie del Vaticano.* 13 feuilles des ornements des pilastres et une feuille frontispice représentant la vue perspective des Loges, gravée par F. Rainaldi. Antoni exc. Toujours 2 pilastres sur chaque feuille, gravée par Carlo Lasinio. Gr. in-fol.

x.) Les mêmes, 26 dessins représentant l'ornementation des pilastres sur 13 feuilles in-fol., dessinées par Carlo Lasinio, avec la vue intérieure des Loges, gravées par Gio. Balzer. Firenze, presso Nic. Pagni.

y.) Huit feuilles, avec 14 pilastres, la vue des Loges et une porte, grav. par Chereau, 1787.

z.) *Miscellaneæ Picturæ vulgo Grotesques in S. palatiis Vaticanis a Raphaele Urbinate elaboratæ*, etc. Paris, chez Mariette. Ce sont 37 grandes feuilles, la plupart; quelques-unes, plus petites, avec les ornements des pilastres, gravées par F. de la Guertière. Dédicace à Everhard Jabach.

aa.) *Parerga atque ornamenta ex Raphaelis Sanctij prototypis, a Joanne Nannio Utinensi in Vaticani palatii Xistis.* 43 feuilles in-4 et in-8 en larg., avec des gravures d'après les ornements en couleurs ou en stuc exécutés par Giovanni da Udine. A l'eau-forte, par Pietro Santo Bartoli, avec une dédicace au prince Camille Borghèse.

bb.) Les mêmes ornements publiés par d'autres artistes, 52 feuilles sous le titre : *Picturæ peristylii Vaticani manu Raphaelis Sanctii, aeri incisæ, Romæ*, 1790.

cc.) Le même ouvrage, gravé par d'autres artistes, a paru à Florence en 1801, in-fol.

dd.) Dans *Vie et œuvres de Raphaël*, de Landon, les ornements ci-dessus sont reproduits au trait sous les nos 202 à 212 et 267 à 285.

ee.) Onze feuilles in-8; dessins d'après des ornements de stuc, avec des groupes ou des figures isolées, de Gio. da Udine, dans des champs ovales et ronds, gravées par A. Suntach, à Vienne, avec ce titre : *D'après les tableaux de monsieur Raphaël d'Urbin dans les Loges du Vatican.*

ff.) Quatorze ornementations des pilastres, sur deux feuilles in-fol., gravées par Giacinto Maina (Venezia, 1806), d'après de prétendues esquisses originales de Raphaël, que possédait Nicola Antonioli à Venise. Elles se rapportent aux peintures des Loges.

gg.) Douze sujets imitant le bas-relief, tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui se trouvent sur le socle, au-dessous des fenêtres des Loges. A l'eau-forte par Petrus Bartolus. H. 3"; l. 9". Avec des inscriptions latines. Pour plus de détails, voyez ci-après à la description de chaque sujet.

hh.) Nicolas Poussin, d'après le désir de Louis XIII, avait dessiné les portes et autres détails des Loges, qui servirent plus tard à la décoration du Louvre. J. Mariette possédait deux volumes de ces dessins. Le cardinal Valenti, à Rome, fit dessiner les portes des Loges par Francesco la Vega, pour les faire graver, mais ce projet est resté à la première planche qui fut gravée par Maurice Roger, en 1747.

ii.) *I Pilastri delle Lagge, e le otto pitture delle Stanze nel Vaticano dip. da Raffaele Sanzio d'Urbino rappresentati in n. 2. Hyacintus Maina Venet. inc. presso Pier Luigi Scheri in Roma.* 2 feuilles, avec quatorze ornementations de pilastres et huit sujets des Stanzes. Au trait. In-fol.

kk.) *Les Ornements du Vatican, peints à fresque par Raphaël sur les piliers qui ornent une galerie de ce palais.* Publ. par Engelmann, etc. Mulhouse, 1828. Au trait, in-fol. Seconde édition, 1845.

ll.) Landon, *Vie et œuvres de Raphaël* (Paris, 1803). Les 52 plafonds gravés au trait, sous les nos 10-61, et les ornements, d'après Giov. da Udine, sous les nos 202-212, 267-285.

LES 52 TABLEAUX DES COUPOLES DANS LES LOGES.

PREMIÈRE ARCADE.

121. *Dieu sépare la lumière des ténèbres.*

Le Père Éternel, dont la pose est vivement caractérisée, rappelle, dans ce tableau de même que dans les tableaux suivants, le type inventé par Michel-Ange. L'excellence de cette peinture et le ton brun rouge des chairs confirment l'assertion de Vasari, qui veut que Jules Romain ait peint la première coupole.

Gravé par Joh. Heinr. Lips.

L'esquisse originale se trouve dans la collection du comte Ranghiasci, à Gubbio.

122. *Dieu sépare la terre de l'eau.*

Le Père Éternel plane au-dessus du globe terrestre déjà couvert de forêts.

Une esquisse dessinée à la plume, lavée et rehaussée de blanc, sortant de la collection Isaac Walraven, fut vendue à Amsterdam, en 1765, pour 22 florins, et, plus tard, chez A. Rutgers, pour 8 florins seulement.

123. *La Création du soleil et de la lune.*

Le Père Éternel, qui plane au-dessus du globe de la terre, les bras étendus, crée le soleil et la lune.

Gravé par un ancien artiste italien dans la manière de Giulio Bonasone, in-4.

124. *La Création des animaux.*

Dieu le Père, marchant sur la terre, en fait surgir des animaux de toute espèce. Un lion se tient à ses côtés. Ce tableau, comme les précédents, trahit la main de Jules Romain.

Gravé par un disciple de Marc-Antoine, 1540. Bartsch, t. XV, p. 5, n° 1. — Copie, du côté opposé, signée d'un R. — A.-P. Tardieu, in-8. — Grande gravure sur bois, italienne, très-vigoureusement traitée, avec quelques changements. Le Père Éternel à gauche, le soleil et la lune dans le firmament; le paysage n'est point semblable au tableau. H. 18" 6'"; l. 26".

DEUXIÈME ARCADE.

125. *La Création d'Ève.*

Dieu conduit Adam vers sa compagne, et le premier homme reconnaît en elle sa propre chair. Selon Vasari, ce tableau serait aussi de la main de Jules Romain; mais on n'y reconnaît pas aussi bien sa manière que dans les peintures de la première arcade.

Une esquisse dessinée à la plume et lavée est décrite dans le cata-

logue A. Rutgers, sous le nº 453. Henry Reveley l'a possédée en 1787. Voy. la préface de ses *Notices illustrative of the drawings*, etc. London, 1820. Gr. in-fol.

126. *Le Premier Péché.*

Ève debout, vue de côté, présente une figue à Adam assis près d'un arbre autour duquel s'enlace le serpent ayant une tête humaine. L'opinion, souvent exprimée, que la figure d'Ève aurait été peinte par Raphaël lui-même ne nous paraît nullement fondée, car le dessin et le coloris, qui sont très-froids, ne sont pas dignes du maître.

Gravé par A.-P. Tardieu, in-8°.

Selon Richardson, le dessin original à la sanguine se trouverait dans la collection du Louvre.

127. *L'Expulsion du Paradis.*

Un ange, armé d'une épée flamboyante, chasse Adam et Ève du paradis. Ève, honteuse, cherche à cacher sa nudité, et Adam se cache le visage. Il est constaté que ces deux figures sont prises d'une fresque de Masaccio, dans l'église des Carmélites, à Florence. Une répétition du même sujet se trouve dans les ornements en stuc de la même arcade.

Gravé par un anonyme néerlandais du seizième siècle, avec cette inscription : *Ejecit Dominus Adam*, etc. H. 7" 11'"; l. 8" 8'".

L'esquisse originale de Raphaël est dans la collection royale d'Angleterre.

Gravée par C. Metz. — Photographiée par C. Thurston Thompson.

128. *Les Premiers Hommes du Paradis.*

Pendant qu'Adam cultive et sème la terre, Ève est occupée à filer, ayant auprès d'elle ses enfants Caïn et Abel. Le premier montre à Ève quelques fruits qu'il semble avoir dérobés à son frère, puisque celui-ci se lève comme pour adresser des plaintes à sa mère.

Gravé par Suntach, pet. in-fol.

TROISIÈME ARCADE.

129. *La Construction de l'Arche.*

Noé, sous les traits d'un vieillard vénérable, est debout, donnant des ordres, auprès de ses trois fils qui préparent les matériaux pour la construction de l'arche, dont on voit la charpente dans le lointain. Vasari attribue l'exécution de cette fresque à Jules Romain. Pour nous, elle nous semble concorder davantage avec la manière de faire de Francesco Penni.

Un dessin de cette composition se trouvait dans la villa Pamfili, près de Rome.

130. *Le Déluge.*

Au premier plan, un homme qui tient un enfant cherche à retirer des eaux une femme qui se noie. Un autre jeune homme regarde avec effroi une autre femme qui meurt dans ses bras; derrière lui est un cavalier. On aperçoit l'arche dans le fond. Cette peinture a quelque chose du style de Jules Romain.

Gravé par un Néerlandais, avec des vers latins : *Offensus hominum*, etc. Petit in-fol. en largeur.

131. *La Sortie de l'Arche.*

Pendant que les animaux sortent, par couple, de l'arche, Noé et sa femme, ayant auprès d'eux un de leurs fils et deux de leurs belles-filles, expriment leur douleur à l'aspect des ravages du déluge.

Gravé, d'après une première esquisse différente de la fresque, par Giulio Bonasone, 1544. Bartsch, t. XV, p. 113, n° 4. — La même composition, gravée par Joh. Bapt. de Cavalleriis. H. 12"; l. 15" 1"'. — De même, du côté opposé, par le Maître au monogramme IHS, 1556. H. 11" 8"'; l. 14" 2"'.

132. *Le Sacrifice de Noé.*

Noé prie debout devant un autel, pendant qu'un de ses fils immole un bélier. Un autre fils de Noé apporte un second bélier. Deux hommes, avec des taureaux, se voient dans le fond. Vasari attribue l'exécution de ce tableau à Jules Romain; mais le style de la peinture a plus de rapport avec les fresques de l'arcade voisine qui passent pour être de Penni.

Gravé par Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 4. — Copie, du côté opposé. H. 7" 7"'; l. 8" 11"'. — En clair-obscur, par A. M. Zanetti, in-fol. en largeur. Bartsch, t. XII, p. 186, n° 65.

QUATRIÈME ARCADE.

133. *Abraham et Melchisédech.*

Melchisédech, roi de Salem (Jérusalem), apporte à Abraham du pain dans deux paniers et du vin dans quatre cruches. Un guerrier est debout auprès du patriarche.

Gravé par un anonyme, chez Edelinck, in-fol. en largeur. — De même, chez Vallet, grand in-fol.

134. *La Promesse de Dieu à Abraham.*

Dieu, qui apparaît à Abraham, après le sacrifice, et qui lui annonce une nombreuse postérité, est porté sur des nuages par deux anges. Abraham est à genoux et vu de dos.

Selon Richardson, l'esquisse de cette composition serait dans la collection du Louvre.

135. *L'Apparition des trois anges.*

Trois jeunes gens se tiennent devant Abraham, qui s'est jeté à terre

pour les honorer. Sarah se cache derrière la porte de la maison. Ce tableau et les deux suivants ont été désignés comme étant des ouvrages de Franc. Penni.

Gravé à l'eau-forte par Joh. Alexander, petite planche avec cette inscription : *Tres vidit unum adoravit.* — Sunlach, à Vienne, in-fol. en larg. — Gravure sur bois, en clair-obscur, par A. M. Zanetti. Bartsch, t. XII, p. 186, n° 66. — Imitation libre de cette composition, par un anonyme français, à Paris, chez Cars fils, gr. in-fol. en larg.

L'esquisse originale est dans la collection Albertine, à Vienne,

136. *Loth s'enfuit de Sodome.*

Loth, emmenant ses deux filles, s'éloigne de la ville que dévore le feu du ciel. Sa femme, qui avait regardé derrière elle, est transformée en statue de sel.

Gravure sur bois, au clair-obscur, par A. M. Zanetti, 1741. Bartsch, t. XII, p. 187, n° 67. — A l'eau-forte, par Joh. Alexander, avec cette inscription : *Plus quam*, etc.; petite planche.

Une esquisse de cette composition était dans la collection Th. Lawrence, et passa plus tard dans celle du roi de Hollande; mais son origine est douteuse.

CINQUIÈME ARCADE.

137. *Dieu apparaît à Isaac.*

Dieu, vu de dos, dans des nuages, apparaît à Isaac agenouillé devant lui, et lui défend d'aller en Égypte. A gauche, Rebecca est assise sous un arbre. Peinture exécutée dans la manière de Jules Romain.

Gravé par Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 7. — Copie, du côté opposé, dans la manière d'Agost. Veneziano. H. 7" 6"'; l. 8" 8"'. — Copie, du côté opposé, par un anonyme français, avec un texte en latin et en français, à Paris, chez J. Mariette. H. 11" 1"'; l. 7" 2"'. — Au clair-obscur, par A. M. Zanetti, 1741. Bartsch, t. XII, p. 188, n° 68. — D'après un dessin, à Vienne, à l'aquatinte, par H. Benedicti, 1805, pet. in-fol. en larg.

Feu le baron Otto de Stackelberg possédait l'esquisse originale de cette peinture.

138. *Isaac embrasse Rebecca.*

Abimélech, roi des Philistins, voit par une fenêtre Isaac assis auprès de Rebecca, qu'il embrasse. L'exécution de cette fresque est justement attribuée à Franc. Penni.

139. *Isaac bénit Jacob.*

Le vieux patriarche, couché sur un lit, donne la bénédiction à Jacob agenouillé devant lui; Rebecca se tient derrière son fils. Esaü entre par la porte du fond, apportant du gibier. Cette peinture est évidemment d'une autre main que la précédente.

Gravé par Agostino Veneziano, 1552 et 1524. Bartsch, t. XIV, n° 6, ou se trouve aussi indiquée une copie. Épreuves postérieures, avec l'adresse Marc. Clodii.

Une esquisse de cette composition se trouvait dans la collection Crozat.

140. *Ésaü réclame la bénédiction.*

Ésaü, de retour de la chasse, se tient devant son père Isaac, qui est couché sur un lit. Rebecca et Jacob regardent de loin cette scène. L'exécution de ce tableau a beaucoup d'analogie avec celle du précédent.

Gravé sur bois, au clair-obscur, par A. M. Zanetti, 1741. Bartsch, t. XII, p. 188, n° 69.

SIXIÈME ARCADE.

141. *Jacob voit l'échelle céleste.*

Jacob, endormi et couché sur le premier plan, a la tête tournée avec extase vers l'échelle céleste, sur laquelle six anges descendent et remontent jusqu'à Dieu, qui apparaît dans une gloire, les bras étendus. Ce tableau et les quatre suivants passent pour avoir été exécutés par Pellegrino da Modena.

Gravé sur bois, au clair-obscur, par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 25, n° 5. — Gravé en contre-partie, par Jac. B. B. inc. (Jac. Bossius, Belge), in-fol. en larg.

Une esquisse de ce tableau, mais qui n'était pas originale, passa de la collection Th. Lawrence dans celle de La Haye, et de cette dernière retourna en Angleterre.

142. *Jacob à la fontaine.*

Rachel, accompagnée d'une servante, est debout près d'une fontaine où boivent des moutons, et Jacob s'entretient avec elle. Un riche paysage forme le fond.

Gravé par Cam. Tinti, in-fol. en larg. — Au clair-obscur, par A. M. Zanetti. Bartsch, t. XII, p. 188, n° 70.

Esquisse originale dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravée à l'aquatinta, par H. Benedicti, 1805, pet. in-fol. en larg.

143. *Jacob demande Rachel pour femme.*

Jacob s'engage à servir pendant sept années chez Laban pour obtenir la main de sa fille Rachel. Celle-ci se tient à côté de Jacob, tandis que sa sœur Léa, honteuse et baissant les yeux, se retire derrière lui. Ce tableau a beaucoup souffert.

144. *Jacob retourne dans le pays de Canaan.*

Jacob, monté sur un âne, retourne dans sa patrie, avec tous ses biens et ses troupeaux; sa femme et ses enfants l'accompagnent, assis sur des dromadaires. C'est une riche et gracieuse composition.

SEPTIÈME ARCADE.

145. *Joseph raconte son songe à ses frères.*

Le jeune Joseph, debout, fait le récit d'un songe à sept de ses frères qui sont assis sur un tertre. Trois autres se tiennent à ses côtés, à droite. Les différentes scènes du songe sont symboliquement représentées au ciel dans des cercles lumineux.

Gravé par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 10, nº 5. Deuxième épreuve retouchée par Villamena.—Nic. Beatrizet, 1541. Bartsch, t. XV, p. 244, nº 9. —Gravé comme sujet de concours, par un anonyme, en contre-part., chez Edelinck; plus tard, chez Drevet; gr. in-fol. en larg. — Planche plus grande encore que la précédente, à Paris, chez Hecquet, également en contre-partie. — Suntach, in-fol. en larg. — Tauriscus Eubœus, p. 85, cite encore une petite gravure in-8 et une autre par un ancien maître anonyme, avec quelques changements; nous ne les avons jamais vues.

L'esquisse originale de ce tableau est dans la collection Albertine, à Vienne. — Un dessin semblable aux gravures qui ont été faites d'après le tableau se trouvait dans la collection Th. Lawrence, et passa à La Haye; il a été acquis pour l'Angleterre, mais ce n'est qu'une copie.

146. *Joseph vendu par ses frères.*

Joseph, tout en larmes, est vendu par ses frères à des marchands qui vont l'emmener en Égypte. Les quatre marchands se tiennent près de trois dromadaires.

Gravé d'après une première esquisse par le Maître au Dé, 1533. Bartsch, t. XV, p. 184, nº 1. — Au clair-obscur, en trois planches, par J. Skippe, 1783. H. 8"; l. 10" 9"'.

Une esquisse de cette composition, qui a passé successivement dans les collections Jabach, à Cologne, du duc de Tallard et de Gerard Hoet, fut vendue à La Haye, en 1760, pour 95 florins, et chez Ant. Rutgers (nº 318 du catalogue), pour 5 florins.

147. *Joseph et la femme de Putiphar.*

La femme de Putiphar, assise sur un lit de repos, saisit le manteau de Joseph qui s'enfuit. L'exécution de ce tableau, ainsi que celle des deux précédents, est attribuée à Jules Romain; mais les peintures de ces trois fresques diffèrent beaucoup l'une de l'autre, et il n'y a que ce dernier tableau qui offre quelque analogie avec la manière de cet élève de Raphaël.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, nº 9, où sont indiquées deux copies, dont l'une par don Vitus Vallimbrose monachus, 1578. — Jac. Valegio ou Valesio, monogramme I.V.F. H. 7"; l. 8" 9"'. — A la manière noire, par Bernard Lens, sans l'Hermès, qui représente, suivant Zani, le Démon de la Luxure. Une inscription de quatre vers français dans le bas. H. 9" 10"'; l. 7".

Une esquisse de cette composition se trouvait dans le cabinet Crozat.

148. *Joseph devant Pharaon.*

Joseph, debout devant Pharaon assis à gauche, lui explique ses songes, qui sont figurés en l'air symboliquement dans deux cercles lumineux. On voit quatre personnages debout au côté droit, derrière Joseph, et un autre, derrière Pharaon.

Gravé par un anonyme, avec le nom de Raphael et cette inscription : *Somnium Regis unum est.* H. 2" 9'"; l. 4" 4'".

HUITIÈME ARCADE.

149. *Moïse trouvé dans les eaux.*

La fille de Pharaon, entourée de sept suivantes, au bord du Nil, contemple avec pitié l'enfant exposé dans un panier, qu'une de ses femmes attire à elle. Vasari signale ce tableau parmi ceux qui furent peints par Jules Romain ; cependant il est généralement attribué, de même que les trois autres de la même coupole, à Perino del Vaga. C'est là une opinion que nous ne saurions partager, et, sans vouloir rien préciser à l'égard du peintre, nous croyons que ce tableau et celui du Buisson ardent sont bien de la même main, mais que les deux autres tableaux doivent avoir été faits par un autre artiste.

Gravé, avec quelques changements, en contre-partie, par Andrea Meldolla. Bartsch, t. XVI, p. 41, n° 2. — Semblable à la gravure précédente, par Gio. Batt. d'Angeli, nommé Torbido del Moro. Bartsch, t. XVI. p. 177, n° 1. Quelquefois, on attribue aussi l'eau-forte à Marco del Moro et à Parmegianino. — D'après un dessin de Parmegianino, gravé par Gasparo Reverdino. Bartsch, t. XV, p. 466, n° 1. — Chez H. Bonnart, manière très-française, gr. in-fol. en larg. — D'après l'esquisse originale, chez le cardinal Valenti, à Rome, par J. Stuart, 1747, Romæ.

Le dessin, qui passa plus tard dans la collection Th. Lawrence et dans celle du roi de Hollande, fut vendu en 1850 à Samuel Woodburn au prix de 230 florins. — Une étude pour trois des femmes de la fille de Pharaon et pour leurs draperies se trouve dans la collection d'Oxford.

150. *Le Buisson ardent.*

Moïse, agenouillé devant le buisson ardent, se couvre le visage avec ses mains.

Gravé par S. Mulinari, d'après un dessin non authentique qui se trouve dans la collection de Florence.

151. *Le Passage de la mer Rouge.*

On voit s'éloigner les Israélites, hommes, femmes et enfants, emportant leurs biens, tandis que Moïse étend son bâton vers la mer, dans laquelle Pharaon et son armée sont submergés.

Gravure sur bois, au clair-obscur, par A. M. Zanetti, 1740. Bartsch, t. XII, p. 189, n° 71.

Une esquisse originale a passé de la collection Th. Lawrence dans celle du Louvre. — Une esquisse à la plume pour quatre figures est conservée dans la collection d'Oxford.

152. *Moïse frappe le rocher.*

Au-dessus du rocher que Moïse frappe de sa verge, on voit dans un nuage le Père Éternel, la droite élevée dans l'attitude de la bénédiction. Six hommes regardent avec surprise l'eau qui jaillit du rocher.

Gravé par G. Reverdinus, 1531. Bartsch, t. XV, p. 466, n° 2. — A Paris, chez Vallet, gr. in-fol. en larg. — J.-F. Ravenet, à Londres (Tauriscus, p. 88, n. 35).

L'esquisse originale se trouve dans la collection de Florence.

NEUVIÈME ARCADE.

153. *Moïse reçoit les tables de la Loi.*

Sur le sommet du mont Sinaï, Dieu donne les tables de la Loi à Moïse. Le Père Éternel est assis, à moitié caché dans les nuages, entouré d'anges, dont deux sonnent de la trompette. A droite, dans le lointain, on aperçoit le campement des Israélites. Nous ne saurions expliquer pourquoi Raphaël a placé quatre hommes au premier plan de ce tableau.

L'esquisse originale se trouve dans la collection du Louvre.

154. *L'Adoration du Veau d'or.*

Les Israélites adorent à genoux le Veau d'or exposé sur un autel; à droite, le peuple danse autour de l'idole. On voit dans le lointain Moïse qui descend de la montagne et brise les tables de la Loi. Josué est auprès de lui.

Gravé par Cornelius Bos, 1551, in-8 en larg., d'après une esquisse originale qui fait partie de la collection de Florence.

155. *Moïse agenouillé devant la colonne de nuée.*

Jéhovah, enveloppé d'une colonne de nuée, parle à Moïse, en présence des Israélites qui se tiennent à l'entrée de leurs tentes.

Les fresques de la neuvième arcade sont ordinairement attribuées à Rafaele del Colle. Celle-ci a beaucoup souffert; mais la suivante est certainement d'une autre main que les deux premiers tableaux de cette arcade.

156. *Moïse présente les tables de la Loi.*

Moïse, debout sur un tertre, tient les tables de la Loi et les présente au peuple d'Israël. Auprès de lui se tiennent encore trois hommes. Cette composition est d'une extrême beauté.

Gravures : J. B. Cavalieris; cette estampe, un peu maniérée, offre quelques changements. En contre-partie. In-folio en largeur. — Cornelius Bos, 1551, in-8 en largeur. — Suntach, à Vienne, in-folio en largeur. — J. Moses, avec

cette souscription : *The Delivering of the Law.* In-folio en largeur. — A.-P. Tardieu, in-8°. — Chez Vallerel, à Paris ; grande planche.

DIXIÈME ARCADE.

157. *Le Passage du Jourdain.*

Le fleuve du Jourdain, personnifié à la manière antique, ouvre ses eaux, à l'aspect de l'arche, et laisse passer à pied sec les Israélites.

Gravé par un anonyme. A Paris, chez Hecquet ; grande planche.

Selon une note, dans la *Serie degli uomini illust. nella pittura*, etc., t. IV, p. 201, feu M. William Lock aurait acheté, dans la maison Gaddi, à Florence, le carton d'après lequel fut peint ce tableau. Nous n'avons pu obtenir aucun renseignement sur ce carton en Angleterre.

158. *La Chute de Jéricho.*

Pendant que l'arche est portée autour des murs de la ville assiégée et que deux hommes battent des timbales, les murs et les tours s'écroulent miraculeusement. Plusieurs soldats, se couvrant de leurs boucliers, s'avancent vers la brèche. Platner, dans sa *Description de la ville de Rome*, remarque avec raison que Raphaël n'a pas suivi scrupuleusement le texte de la Bible et que sa composition aurait eu un caractère bien plus imposant s'il eût représenté devant l'arche sept lévites sonnant de la trompe pour faire tomber les murailles de Jéricho.

Un dessin de ce tableau, lequel ne peut être attribué à Raphaël, se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

159. *Victoire de Josué sur les Ammonites.*

Josué étend les bras pour commander au soleil et à la lune de s'arrêter, pendant que les Israélites combattent contre les Ammonites.

Le carton original (de Jules Romain), qui était autrefois dans la maison Gaddi, à Florence, fut acheté par feu M. William Lock. Voy. *Serie degli uomini illust. nella pittura*, etc. (Firenze, 1771, t. IV, p. 201, note.) Nous n'avons rien pu découvrir à ce sujet en Angleterre. On sait seulement que M. W. Lock fit présent d'un carton d'une Léda, de Michel-Ange, à l'Académie de Londres.

Gravé par A.-P. Tardieu.

160. *Le Partage des terres par la voie du sort.*

Josué et Eléazar, le premier couronné et le second portant une mitre d'évêque, sont assis près de deux urnes, et un enfant en tire un billet qu'il donne au chef de sa tribu.

Les quatre tableaux de cette arcade sont très-faibles d'exécution. Vasari les attribue à Perino del Vaga.

Une esquisse originale à la plume se trouve dans la collection royale d'Angleterre.

Gravé par J. F. Ravenet, à Londres. (Tauriscus, p. 89, n° 40.)

ONZIÈME ARCADE.

161. *David oint roi d'Israël.*

Samuel se dispose à oindre David en présence de ses frères aînés. L'autel du sacrifice est à gauche.

L'exécution de la peinture rappelle la manière de Jules Romain ; mais ce tableau est généralement attribué à Perino del Vaga.

Gravé par J. H. Lips.

162. *Goliath vaincu par David.*

Goliath, renversé d'un coup de fronde, est étendu à terre. David, le genou appuyé sur la poitrine du géant, s'apprête à lui trancher la tête. Les Philistins s'enfuient épouvantés devant les Israélites qui les poursuivent.

Une belle esquisse représentant les deux figures principales et les soldats qui fuient se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravure : Marc-Antoine, d'après une esquisse originale de Raphaël, un peu différente de la composition du tableau, esquisse qui était en la possession de M. Colnaghi, à Londres, en 1843. Bartsch, t. XIV, nº 10. — Copie traitée largement dans la manière d'Agostino Veneziano, avec la tabletto et la marque MAF dans le bas, à côté du soldat qui s'enfuit ; les premières épreuves de cette estampe, sans la marque du graveur, ont été attribuées à Marc-Antoine, par Bartsch. H. 9" 10'" ; l. 14" 16'". Coll. du Louvre. — Gravures sur bois, au clair-obscur, par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 26, nº 8. — Dan. Hopfer. Bartsch, t. VIII, p. 473, nº 3. — Étienne de Laulne. Petite planche marquée d'un S, à droite. H. 3" 1'" ; l. 4" 9'". — Eau-forte, un peu dure, d'après Marc-Antoine. Du côté opposé. C'est sans doute la même qui se trouve mentionnée dans Tauriscus, p. 90, avec cette légende : *Cum ergo surrexerit Philistæus*, etc. — Le même (p. 90 *bis*) cite encore une planche plus grande que celle de Marc-Antoine, avec la souscription : *Ex libris Regum Samuelis.*

163. *Victoire de David sur les Syriens.*

David, debout sur un char traîné par deux chevaux, comme un triomphateur romain, tient une harpe dans la main droite.

Un prisonnier marche à côté du char, devant lequel on porte les dépouilles des vaincus.

Une légère esquisse de cette composition, in-fol. en larg., se trouvait dans la collection Saint-Morys, qui l'a reproduite à l'eau-forte dans son ouvrage (*Choix de dessins*, etc. Paris, 1810).

164. *David voit Bethsabée.*

David, assis à une fenêtre de son palais pour voir défiler les troupes qu'il envoie contre les Ammonites, aperçoit de loin, sur une terrasse, Bethsabée qui fait sa toilette.

L'esquisse originale de cette composition se trouve dans la collection d'Oxford. Il existe aussi une copie de cette esquisse en Angleterre.

DOUZIÈME ARCADE.

165. *Le Sacre de Salomon.*

En présence du peuple, le grand prêtre Zadok oint Salomon roi d'Israël. Sur le devant est un Fleuve couché, avec un tigre auprès de lui. Cette figure allégorique, qui ordinairement caractérise le Tigris, doit représenter ici le Jourdain.

Les peintures de cette douzième arcade sont attribuées à Pellegrino da Modena.

166. *Le Jugement de Salomon.*

Salomon, assis sur son trône, ordonne au soldat qui tient l'enfant de remettre l'épée dans le fourreau, et prononce son jugement. A droite, les assistants saisis d'admiration.

Cette composition n'est pas aussi bien réussie que celle qui avait été déjà exécutée, sur le même sujet, par Raphaël, dans la salle della Signatura.

167. *La Reine de Saba.*

La reine d'Éthiopie vient rendre hommage au plus sage des rois, et lui apporte de riches présents. Salomon, entouré de ses grands officiers, se lève de son trône pour aller au-devant de la reine.

Gravé par un ancien maître néerlandais de l'école italienne, avec cette légende: R. VRBIN. INVE. *Quam tua longinquis Arabum*, etc. In-folio en largeur. — P.-P. Tardieu, in-8°. — A. Benoît, in-folio. (Tauriscus, p. 92, n° 48.)

168. *Érection du Temple.*

Salomon, debout, dans le fond du tableau, sur les fondations du temple, examine les plans que lui présente l'architecte. Sur le devant, quatre ouvriers taillent des pierres; un cinquième scie une planche. La vérité de mouvement, dans ces figures presque nues, est parfaite.

Gravé par A.-P. Tardieu, in-8°.

TREIZIÈME ARCADE.

169. *L'Adoration des Bergers.*

La Vierge est agenouillée auprès de l'enfant Jésus, sur lequel deux anges, qui volent en l'air, jettent des fleurs. Deux bergers viennent du côté gauche; l'un des deux porte un mouton. A droite, saint Joseph invite un autre berger agenouillé à se rapprocher davantage de l'enfant Jésus. C'est peut-être la seule composition où saint Joseph, ordinairement passif et immobile dans le sujet de l'Adoration des Bergers, a été représenté en action. Cette fresque a beaucoup souffert; mais on y reconnaît, ainsi que dans les autres tableaux de la même arcade, à l'exception toutefois du Baptême, une main encore peu exercée.

170. *L'Adoration des Mages.*

La Vierge, l'enfant Jésus sur les genoux, est assise au milieu. Le plus âgé des trois rois se prosterne, en tenant la jambe de l'enfant; les deux autres rois, avec leur nombreuse suite, sont agenouillés en arrière. Saint Joseph, debout à gauche, regarde dans une boite que les Mages ont offerte en présent au divin nouveau-né.

171. *Le Baptême du Christ.*

Le Christ, les mains jointes, est debout au bord du Jourdain. Saint Jean lui verse sur la tête une coupe pleine d'eau. A droite, deux anges agenouillés tiennent les vêtements de Jésus, et deux autres anges volent, en admiration, au-dessus d'eux. A gauche, derrière le Christ, plusieurs hommes se préparent à recevoir le baptême.

L'esquisse originale de cette composition se trouve dans la collection royale d'Angleterre. — Une copie de ce dessin était dans la collection royale de La Haye; elle est aujourd'hui en Angleterre.

Gravé par un anonyme. Chez H. Bonnart. Dans le style français. In-folio en largeur.

172. *La Sainte Cène.*

Le Christ est assis, vu de face, à l'extrémité supérieure de la table; les apôtres, rangés quatre par quatre sur chaque banc, paraissent vivement animés.

GRAVURES : Par J. Bapt. de Cavallerijs, 1572. — Par un anonyme, à Paris, chez Vallet, avec la souscription : *Pictum a Rafaele Vrbinate Romae in palatio Vaticano.* Grand in-4°. — De même, librement traité, chez N. Bonnart, avec la souscription : *Jésus ayant pris du pain*, etc., in-folio en largeur. — Jean Tiel exc. : *Accipit.... testamente*, in-8° en largeur. — Joh. Bapt. Sintos sc., in-8°.

Une esquisse à la plume, lavée au bistre, se trouvait dans la collection du duc de Tallard; une autre, avec des hachures à la plume, qui faisait partie de la collection Gerard Hoet, à La Haye, fut vendue 16 florins.

173. *Dix tapisseries avec des sujets tirés de l'Ancien Testament.*

Félibien, dans ses *Entretiens* (t. Ier, p. 324), parle, en ces termes, de dix tapisseries, d'après des compositions de Raphaël, pour les Loges, représentant des sujets de l'Ancien Testament : « Il y a dans la grande église de Chartres dix pièces de tapisserie faisant quarante aunes de cours, qui autrefois ont été faites en Flandres sur les dessins que Raphaël fit pour les Loges du Vatican, où l'histoire de l'Ancien Testament est représentée. Les tapisseries sont admirablement exécutées; les bordures en sont riches, les laines très-fines et toutes relevées de soie. Ce fut M. de Thou, évêque de Chartres, qui les donna à cette église, et on peut dire que, hors celles du roi, il n'y en a point de plus belles. » On ignore absolument ce que sont devenues ces tapisseries.

DOUZE SUJETS IMITANT LE RELIEF SUR LE SOCLE DES LOGES.

Ces tableaux, peints en camaïeu imitant le cuivre, sur le socle qui règne au-dessous des fenêtres des Loges, avaient été exécutés, selon Vasari, par Perino del Vaga; mais ils sont aujourd'hui presque entièrement détruits, par suite de la barbarie des visiteurs qui y ont gravé leurs noms. Nous donnons la description de ces tableaux, d'après les douze eaux-fortes de Pietro Santi Bartoli (h. 2" 8'"; l. 9), eaux-fortes dans lesquelles les compositions sont reproduites du côté opposé, comme le prouvent plusieurs des esquisses qui subsistent encore, et comme cela est d'ailleurs visible dans la première planche où le Père Éternel donne la bénédiction de la main gauche.

PREMIÈRE ARCADE.

174. *Dieu sanctifie le septième jour.*

Le Créateur est assis sur des nuages, dans l'attitude de la bénédiction; des chœurs d'anges en adoration l'entourent des deux côtés (Genèse, chap. 2).

Richardson possédait une esquisse à la plume, pour la figure du Père Éternel; elle a été gravée par W. W. Ryland, en 1762, pour l'ouvrage de Charles Rogers: *A. Collection of prints in imitation of drawings*, etc. (Londres, 1778).

DEUXIÈME ARCADE.

175. *Le Sacrifice de Caïn et d'Abel.*

Les deux frères sont agenouillés, à gauche, devant leurs autels; Dieu le Père plane dans les airs, tourné vers Abel. A droite, Caïn tue son frère.

Gravé par un élève de Marc-Antoine, 1544. Bartsch, t. XV, p. 9, nº 4. — Par un anonyme français, avec un paysage différent, et le meurtre placé dans le fond. In-folio en largeur.

TROISIÈME ARCADE.

176. *L'Arc-en-ciel.*

Dieu, dans des nuages, entouré d'anges, montre l'arc-en-ciel à Noé et à ses trois fils, en signe d'alliance.

Le dessin original passa de la collection Lawrence dans la collection royale de La Haye, et de cette dernière dans l'Institut de Staedel, à Francfort-sur-le-Mein.

QUATRIÈME ARCADE.

177. *Le Sacrifice d'Abraham.*

Abraham est sur le point de sacrifier son fils Isaac, lorsqu'un ange lui

arrête le bras. A droite, un autre ange apporte un bélier pour le sacrifice.

L'esquisse originale est dans la collection royale d'Angleterre.

Gravé par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 5. — A l'eau-forte, par un anonyme. Petite planche. (Tauriscus, p. 84.) — Landon, n° 315.

CINQUIÈME ARCADE.

178. *Isaac bénit Jacob.*

Isaac, assis sur un lit, donne sa bénédiction au plus jeune de ses fils. A gauche, on voit devant la porte Rachel donnant ses instructions à Jacob. C'est sans doute par erreur que ce sujet a été exécuté deux fois, d'après les esquisses de Raphaël, dans cette même arcade.

SIXIÈME ARCADE.

179. *Jacob lutte avec le Seigneur.*

Jacob lutte avec un ange. A gauche, des femmes endormies sous une tente; à droite, des bergers auprès de leurs troupeaux.

Le dessin original, qui était dans la succession de Th. Lawrence, a passé dans la collection d'Oxford.

SEPTIÈME ARCADE.

180. *Joseph reconnu par ses frères.*

Joseph, à gauche, les bras étendus, se lève de son trône et se fait reconnaître par ses frères agenouillés devant lui. Devant la porte, on voit des ânes chargés de grains.

La composition originale était dans la succession de Sir Th. Lawrence.

Gravé par un élève de Marc-Antoine, 1540. Bartsch, t. XV, p. 11, n° 6. — Landon, n° 384.

HUITIÈME ARCADE.

181. *La Récolte de la Manne.*

Moïse et Aaron se tiennent à droite. Devant eux, une jeune femme est à genoux; un jeune homme l'aide à soulever un panier. Au milieu, deux hommes sont occupés à recueillir la manne dans des vases; plus loin, une jeune fille, debout, s'efforce de placer un panier sur la tête d'une femme âgée et agenouillée. A gauche, un jeune homme tient un plat rempli de manne, et une jeune femme, auprès de lui, lève les bras au ciel avec reconnaissance.

L'esquisse originale, à la plume, lavée et rehaussée de blanc, se trouve dans le musée Teyler, à Haarlem. Le fac-simile d'une esquisse à la plume, dans laquelle les figures de Moïse et Aaron manquent, était autrefois dans la collection Hone.

Gravé par S. Watts, en 1767, pour l'ouvrage de C. Rogers : *A Collection*, etc.

(Londres, 1778.) — On a cru retrouver une première esquisse, pour ce sujet, dans la gravure d'Agostino Veneziano, où l'on voit Moïse à droite, avec deux Israélites agenouillés devant lui. Bartsch, t. XIV, n° 8. Cette planche fut acquise par Ant. Salamanca, et retouchée; elle appartint ensuite à Horatius Pacificus, et, en dernier lieu, à Carlo Losi. Le dessin d'après lequel la gravure aurait été faite était, dit-on, dans la possession de M. Antonio Armani, à Bologne. Mais, à en juger par la gravure, nous sommes près d'attribuer plutôt cette composition à un élève de Raphael.

NEUVIÈME ARCADE.

182. *Quelques figures.*

La planche de Bartoli, qui porte le n° 10, est connue sous le nom de Tabernacle, parce qu'on voit dans le milieu une porte, de chaque côté de laquelle est une figure debout avec deux autres figures d'hommes qui courent. Mais cette porte existe réellement et s'ouvre dans la sala Vecchia dei Palafrenieri. Il n'y avait donc pas de place pour un sujet biblique.

DIXIÈME ARCADE.

183. *Josué parle au peuple d'Israël.*

Comme toutes les peintures des coupoles de cette arcade sont tirées du Livre de Josué, c'est par erreur que l'eau-forte de Bartoli, portant le n° 9, désigne ce sujet comme la Propagation de l'Évangile (Saint Marc, chap. 16, 20). Cette composition se rapporte vraisemblablement au Livre de Josué (1er chapitre, 10e verset).

L'esquisse originale à la plume, sur papier brunâtre et rehaussé de blanc, se trouve dans le musée Teyler, à Haarlem.

Gravure sur bois, au clair-obscur, dans la manière de Hugo da Carpi; épreuves postérieures, par Andrea Andreani, 1608, *Polidoro Caravagio invent.* Bartsch, t. XII, p. 77, n° 25.

ONZIÈME ARCADE.

184. *Bethsabée devant David.*

David, à son lit de mort, fait appeler Bethsabée et lui promet de faire nommer roi son fils Salomon. Auprès de lui se tiennent le prophète Nathan, le grand-prêtre Zadok et Benaja; le jeune homme qui entre pourrait bien être Salomon lui-même. Derrière le lit, on voit Abisaï de Sunem, la jeune fille vierge qui fut placée auprès du roi pour le soigner. Voy. le Ier Livre des Rois, chap. 1. Notre explication du sujet représenté est, en tout cas, plus satisfaisante que celle de Bartoli, qui a vu dans ce tableau une scène de la Genèse, chap. 27 : Jacob déclarant Joseph chef de la famille. Cette scène-là n'aurait aucun rapport avec les fresques de cette coupole consacrée à la Vie de David.

L'esquisse originale passa de la collection Th. Lawrence dans celle d'Oxford.

DOUZIÈME ARCADE.

185. *La Résurrection du Christ.*

Au milieu du tableau, le Christ sort du tombeau en tenant la bannière triomphale ; à gauche, quatre gardiens se heurtent confusément et deux autres s'enfuient. Du côté droit arrivent les trois Marie.

L'esquisse originale était dans la possession du ministre résidant de Hanovre à Rome, feu le Dr Kestner; elle doit se trouver à présent au musée qu'il a fondé à Hanovre.

Gravure sur bois, au clair-obscur, par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 45, nº 26.

Planches isolées d'après des ornements des Loges.

a.) Un triton, tourné à droite, jouant des cimbales; sur son dos est assise une nymphe vue de dos. Gravé dans la manière d'Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, nº 228.

b.) Deux jeunes tritons; l'un, à gauche, joue de la flûte de Pan, et l'autre souffle dans une conque. Gravé par Cherubin Alberti, 1579. Bartsch, t. XIV, p. 80, nº 90.

c.) L'ornementation du pilastre avec l'oiseleur; 2 planches, par Cherubin Alberti. In-fol.

d.) Ornements séparés, parmi lesquels un triton, 1555. 5 planches du maître A. P. (Bartsch, t. XV, p. 509, nº 1, 2 et 3.) Il y a en outre 2 planches avec l'oiseleur et la partie supérieure du pilastre, que Bartsch ne connaissait pas.

e.) Deux feuilles de grotesques, cintrées dans le haut; ce sont les parois de la muraille aux deux extrémités de la galerie des Loges. Au trait. M. L. (Michele Lucchese), *Hic Rome supt. in pontificis domo. Raphael d'Urbinas inventor.* In-fol. (Tauriscus, p. 297, cite encore une planche de Ph. Thomassin.)

f.) Onze feuilles, rondes et ovales, avec des groupes ou des figures isolées, d'après les stucs de Gio. da Udine, grav. par Suntach, in-8.

g.) Vénus, Cupidon et quelques Bacchantes, par D. G., avec une dédicace à Zanetti (Heinecke, *Nachrichten von Künstlern*, etc., t. II, p. 15). Nous n'avons jamais vu cette estampe.

h.) Cléopâtre couchée et l'Amour pleurant debout auprès d'elle, dans un ovale en largeur. M. Pool sculp. et exc. Amst. Petite planche.

L'impératrice de Russie, Catherine II, ayant fait copier toutes les peintures des Loges, à l'huile, sur toiles, sous la direction du peintre Huntersberg, ces copies furent placées dans une galerie construite exprès au palais de l'Ermitage, près de Saint-Pétersbourg, et tout à fait semblable

à celle des Loges du Vatican. Cette galerie de l'Ermitage coûta 70,000 roubles argent, c'est-à-dire 300,000 livres, qui représentent aujourd'hui plus d'un million de francs.

LES TAPISSERIES DE RAPHAEL[1].

Premiere serie tiree de l'histoire des Apôtres.

Michel-Ange, qui avait eu d'abord la direction des peintures de la chapelle Sixtine, avait orné la voûte de six tableaux empruntés à l'histoire de la Création du genre humain; à côté de ces grandes scènes bibliques il plaça les prophètes et les sibylles qui pressentirent la venue du Messie. Dans les étroits espaces réservés au-dessus des fenêtres, il représenta l'Attente et l'espoir de l'Humanité chez les ancêtres du Christ, et dans les coins de la voûte, la Délivrance miraculeuse du peuple d'Israël. Les vieux florentins et les peintres de l'Ombrie avaient déjà autrefois, dans leurs peintures murales, adopté des sujets tirés collectivement de la vie de Moïse et de celle du Christ, mettant ainsi la Loi en face de l'Évangile. Lorsque Raphaël reçut la mission de continuer, dans des cartons destinés à être reproduits en tapisserie, la grande pensée contenue dans les peintures de Michel-Ange, il voulut représenter la fondation de l'Eglise catholique, pour remplir toute la partie inférieure des murs latéraux, et il choisit dix sujets tirés de la vie des apôtres Pierre et Paul et de celle de saint Étienne, le premier martyr chrétien.

Pour la décoration de l'autel, il se proposa de peindre le Couronnement de la Vierge, comme symbole de la perfection humaine. Plus tard, Michel-Ange termina le vaste poëme historique par la grande fresque du Jugement dernier.

Les cartons d'après lesquels devaient être faites les tapisseries historiées de la chapelle Sixtine furent exécutés par Raphaël dans les années 1515 et 1516, ainsi que nous le verrons plus loin. Vasari nous apprend, dans la Vie de Francesco Penni, que cet artiste avait spécialement aidé Raphaël dans l'exécution de ces cartons, et que Giovanni da Udine prit part aussi à ce travail. Peut-être, en effet, pourrait-on attribuer le dessin des bordures à ces deux artistes. Les cartons ayant été envoyés à Arras dans les Pays-Bas, où étaient alors les plus célèbres manufactures de tapis, on fabriqua, d'après ces modèles, avec de la laine, de la soie et des fils d'or, des tissus

1. Voy. t. I, p. 223 et suiv., ce qui concerne ces tapisseries, ainsi que l'extrait d'une curieuse notice de M. Pinchart de Bruxelles, dans l'*Appendice* de ce même volume ; notice redigée d'après des documents nouveaux que M. Passavant ne connaissait pas encore lorsqu'il a revu son Histoire de Raphael. On remarque aussi quelques differences dans les faits et les dates que le savant auteur a consignés ici, après avoir ecrit son premier volume. (*Note de l'éditeur.*)

nommés en Italie des *arazzi* ou *panni di rassia*. Si nous devons nous en rapporter au témoignage, d'ailleurs si plausible, de R. de Piles (*Abrégé de la vie des peintres*, p. 470), la fabrication de ces tapisseries aurait été dirigée par Bernard van Orley, peintre flamand, qui avait étudié sous Raphaël.

De Piles associe, dans cette direction, Michel Coxcie à Bernard van Orley, ce qui nous paraît moins vraisemblable, car, à l'époque où ces tapisseries furent tissées, Michel Coxcie, étant âgé de 20 ans à peine, ne pouvait pas encore être chargé de surveiller des travaux si importants. Raphaël reçut 434 ducats d'or pour le payement de ces cartons, car on lit cet extrait des livres de comptes de l'église Saint-Pierre, dans un manuscrit de la bibliothèque Chigi (MS. H. 22) :

« A di 15 junio 1515 la Rev. Fabrica di San Pietro deve dare ducati 300 di Camera, pagati per ordine di Monsig. Rmo. M. Bernardo da Bibiena, card. di S. Maria in Portico, a Raphaele da Urbino per parte di pagamento delli cartoni, o disegni si mandano in Fiandra per li panni razza si fanno per la cappella : appare quitanza = D. 300. » Puis, plus loin : « A di 20 decembre 1516, deve dare ducati 134 di Camera, pagati per ordine di Monsignore a Raphaele da Urbino per pagamento delli cartoni ha fatto per la cappella. Ne ho polizza = D. 134. »

En 1518, les tapisseries fabriquées à Arras arrivèrent à Rome, ce qui résulte du mémoire des frais du transport (publié par Gio. Gaye dans son *Carteggio*, t. II, p. 222). Dans cet extrait des : *Conti Bilanci et altre Partite attenenti a Leone X*, il est dit : « 1518. 21 aprile. Ducati 29, che D. 18 a Raffaello di vitale per porto di 11 panni d'arazzi da Lione a qui, e ducati XI a Borgherini per spese fatte a' detti panni di fiandra a Lione.

« 1518. 18 giugno. Ducati 1,000 pagati a Pietro Loroi Fiamingo a buon conto per conto d'arazerie; sono ducati di camera. »

L'année suivante, les tapisseries furent exposées dans la chapelle Sixtine. C'est ce qui ressort d'une lettre de Sébastien del Piombo en date du 29 décembre 1519, adressée à Michel-Ange, lettre qui se trouvait dans la succession de Sir Th. Lawrence et qui est imprimée dans l'ouvrage suivant : *Alcune memorie di Michel Angelo da MSS. F. de Romanis* (Roma, 1823). Sébastien del Piombo dit à Michel-Ange : « Et credo la mia tavola (la Résurrection de Lazare) sia meglio disegnata che i panni arazi che son venuti da Fiandra. »

Pâris de Grassis, qui était maître des cérémonies du pape depuis 1506, constate aussi le fait dans son journal (p. 342 du manuscrit inédit conservé à la bibliothèque Vaticane) : « 1519. In die S. Stephani jussit Papa appendi suos pannos de Rassia novos, pulcherrimos, pretiosos, de quibus tota cappella stupefacta est in aspectu illorum, qui, ut fuit universale judicium, sunt res, qua non est aliquid in orbe nunc pulchrius : et unumquodque

pretium est valoris duorum millium ducatorum auri in auro. » Selon ce passage du journal de Pâris de Grassis, chaque tapisserie aurait coûté 2,000 ducats d'or, ce qui donne environ 40,000 scudi pour la série entière. Mais Panvinio (*Vite de' Pontefice*, t. II, p. 495) et Paolo Giovio (*Vite d'Uomini illustri*, Venezia, lib. 4) les estiment à 50,000 ducats d'or, et Vasari à 70,000 scudi.

Ces dix tapisseries de l'Histoire des Apôtres, que les gardiens du Vatican nomment d'ordinaire *Arazzi della scuola vecchia* (par opposition aux tapisseries fabriquées plus tard, représentant des sujets tirés de la vie du Christ, et désignées sous la dénomination de *Arazzi della scuola nuova*), ont subi maintes vicissitudes, car elles sortirent deux fois de Rome, mais, par un hasard singulier, elles furent deux fois restituées au gouvernement pontifical.

La première fois, elles furent enlevées, comme butin de guerre, par les troupes de Charles-Quint lors du pillage de Rome en 1527. Elles allèrent, on ne sait comment, se cacher à Lyon et furent offertes en vente dans cette ville, en 1530. Clément VII voulut les racheter moyennant 160 ducati [1], mais ce marché ne s'effectua pas. Plus tard, elles devinrent la propriété du connétable Anne de Montmorency, qui les fit restaurer et les rendit, en 1555, au pape Jules III, comme appartenant au Saint-Siége. Le fait de cette restitution est consigné dans l'inscription suivante qui a été ajoutée au tissu même de la tapisserie représentant le Sermon de saint Paul à Athènes : «Urbe captâ partem aulæorum à prædonib. distractorum conquisitam Annæ Mommorancius gallicæ militiæ præf. resarciendam atq. Julio III. P. M. restituendam curavit, 1553. » Au-dessus de l'inscription on voit, outre deux mains gantelées qui tiennent des épées, les armes de la famille Montmorency qui sont composées de douze alérions d'or sur champ d'azur. Il paraît que les tapisseries ne furent plus ensuite exposées dans la chapelle Sixtine, car, selon Torrigi (*Le sacre grotte Vaticane*, p. 142), le pape Paul III institua l'usage, qui s'est conservé depuis, de les faire suspendre annuellement le jour de la Fête-Dieu, primitivement devant l'église de Saint-Pierre et plus tard dans la galerie qui mène de la sala Regia à l'église. Elles furent volées une seconde fois, en même temps que les autres tapisseries de Raphaël, pendant la révolution de 1789. Elles passèrent, dit-on, dans les mains des juifs, qui croyaient faire un beau bénéfice en les brûlant pour recueillir l'or qu'elles pouvaient contenir. Mais, comme l'essai qu'ils firent malheureusement sur une de

1. Voy. Gaye, *Carteggio*. II, p. 222 : « Pierpolo per ordine di Clemente VII a monsignore Fratello del Papa a Firenze 1530, 13 dec., mesa. Gianfrancesco da Mantua; diteli che ho la sua, et facto intendere al papa delli panni, dice sono a leone. Delche dice S. Santità, che sono di quelli della historia di S. Pietro, et di quelli che Raphaello da Urbino fece li cartoni; che per li 160 ducati che scrive, le piglierà, altrimente non li vuole. »

ces tapisseries (celle qui représente la Délivrance des limbes) ne répondit point à leur attente, ils vendirent les autres à des marchands de Gênes. En 1808, Pie VII les fit racheter [1] dans cette ville. C'est ainsi qu'elles revinrent à Rome, de la manière la plus inattendue, peu de temps avant l'enlèvement du pape par les ordres de Napoléon.

Plus tard, en 1814, on les suspendit dans les appartements du Vatican qui portent le nom de Pie V, comme nous l'apprend cette inscription commémorative ajoutée à la tapisserie de la Pêche miraculeuse : « Magni Raphælis Sanctii Urbinatis picturas textis aulæis expressas iubente Leone X P. M. ad Vaticani ornamentum Pius VII P. M. sumptu non exiguo redemptas et instauratas in splendidiorem locum artium commoditati collocandas mandavit A. MDCCCXIV. » Par suite de toutes ces aventures, les tapisseries ont beaucoup perdu de leur éclat primitif, car, à l'exception du fragment de la tapisserie représentant Élymas frappé de cécité (cette tapisserie sans doute fut détruite à moitié lors de sa première pérégrination), elles sont très-effacées et très-restaurées. Et, si l'on admet que, même dans leur éclat primitif, le tissage était loin d'avoir pu atteindre la perfection du dessin des cartons, c'est affaire à l'imagination de se figurer, à la vue des tapisseries dans leur état de délabrement, ce que devait être la beauté des cartons ou seulement la magnificence des tissus dans leur nouveauté.

Néanmoins, il n'avait pas été possible à l'ouvrier flamand d'annihiler le caractère grandiose et saisissant des compositions de Raphaël, et encore aujourd'hui, après plus de trois siècles, ces tapisseries gardent une ombre de leur ancienne splendeur, tellement qu'on admire, en les voyant, le génie du divin maître qui a créé des compositions si vraies, si nobles, si sublimes. Ces tapisseries, en un mot, toutes détériorées qu'elles soient, occupent une place digne de Raphaël à côté des plus hautes productions de Michel-Ange.

Ce que nous avons à dire des sept cartons originaux, qui sont en Angleterre, trouvera sa place à la suite de la description des dix tapisseries, et nous terminerons par la description de la suite (quoique exécutée plus tard) des douze tapisseries représentant des sujets tirés de la vie du Christ, conjointement avec des figures allégoriques et des emblèmes relatifs à la maison des Médicis.

Le chevalier D[r] Karl Bunsen (dans sa *Description de la ville de Rome*, t. II, p. 408) fut le premier qui essaya de retrouver dans quel ordre avaient été autrefois suspendues les tapisseries à la chapelle Sixtine. Il reconnut d'abord qu'elles correspondent exactement aux dix espaces divisés par

1. M. Gunn dit, dans sa *Cartonensia, or an historical and critical account of the Tapestries in the Palace of the Vatican* (London, 1832, in-8), qu'un certain Devaux avait acheté d'un juif les tapisseries de Raphaël pour 1300 scudi, et que plus tard elles furent restituées au pape Pie VII.

des pilastres dans le chœur de la chapelle, savoir, cinq de chaque côté, en commençant par le mur du fond (sur lequel est actuellement le Jugement dernier de Michel-Ange), jusqu'à la grille qui sépare la chapelle en deux parties. Mais, comme le trône du pape est placé du côté gauche, la tapisserie qui couvrait ce côté-là devait être moins large que les autres; or, celle de la Lapidation de saint Etienne est justement de la grandeur de l'espace qui reste libre. De cette manière, il est vrai, l'ordre chronologique qu'il ne faut pas abandonner semble interverti, mais on le rétablit parfaitement, si le trône du pape est considéré comme un point central, en plaçant d'un côté, vers l'autel, la Pêche miraculeuse et la Remise des clefs, et, de l'autre côté, la Lapidation de saint Etienne, la Guérison du paralytique et la Mort d'Ananie. Vis-à-vis, du côté droit, la tribune des chanteurs occupant la plus grande partie du compartiment, c'est là que devait être suspendue la tapisserie moins large qui représente Saint Paul dans sa prison. Quoique, dans l'ordre chronologique de ces cinq épisodes de la vie de saint Paul, cette tapisserie soit la quatrième, puisque l'apôtre ne se rendit à Athènes qu'après son séjour à Lacédémone, la scène de la prison convenait mieux au peu d'espace qu'il y avait à couvrir, et c'est pour cela que Raphaël se permit cette légère déviation dans l'ordre chronologique, qu'il a suivi d'ailleurs scrupuleusement. Cette disposition des tapisseries une fois admise, les tableaux du socle entrent aussi dans la suite naturelle des sujets, car ceux qui sont au-dessous des principaux épisodes de la vie de saint Paul complètent, en quelque sorte, la représentation de cette partie de l'histoire des apôtres. Bien plus, l'ordre que nous venons d'assigner aux cinq premières tapisseries permet mieux de comprendre la suite des tableaux du socle, qui offrent des sujets tirés de la vie de Léon X, jusqu'à son élection; car le premier à droite et le plus rapproché du trône pontifical concerne un événement qui remonte à l'année 1492; puis, viennent ensuite, en partant de là, à droite et à gauche, les autres épisodes de la même histoire, jusqu'au dernier, qui représente l'Hommage rendu au pape et qui se trouve justement près du trône, où cette scène s'est en effet accomplie.

186. *La Pêche miraculeuse.*

Cette tapisserie était placée à gauche de l'autel, au-dessous de Moïse sauvé des eaux, sujet qui fut détruit pour l'exécution du Jugement dernier de Michel-Ange.

Jésus, assis à droite dans la barque, parle à saint Pierre qui tombe à genoux devant lui; derrière Jésus se tient encore un apôtre; dans une seconde barque deux autres apôtres sont occupés à retirer les filets pendant qu'un troisième tient le gouvernail. Au bord de l'eau se trouvent trois grues, et dans le lointain, près d'une ville, on voit beaucoup de peuple.

Anciennes gravures d'après des dessins.

Andr. Meldola. Bartsch, t. XVI, p. 51, n° 20. Dans la manière du Parmegianino. — Diana Mantuana, in-folio en largeur. — Sur bois, en clair-obscur, par Hugo da Carpi; épreuves postérieures, par Andrea Andreani, 1609. Bartsch, t. XII, p. 37, n° 13.

Gravures d'après le carton.

Nic. Dorigny, grand in-folio en largeur. — Du Bosc, du côté opposé, in-folio en largeur. — Sim. Gribelin, in-8° en largeur. — James Fittler, in-12 en largeur. — John Simon, manière noire, petit in-folio en largeur. — E. Kirkal, in-folio en largeur. — Anonyme, chez Bowles, manière noire, in-folio en largeur. — Th. Halloway, du côté opposé, grand in-folio. — James Godby, London, 1819, grand in-folio en largeur. — Lithogr. chez Velten, a Carlsruhe, grand in-folio en largeur.

Gravures d'après les tapisseries.

Cornelius Mei. Barisch, t. IX, p. 90, n° 1. — G. Chasteau excudit; à gauche : d. Saal, à l'eau-forte, avec dix-neuf figures dans le lointain. Du côté opposé. H. 14" 4"'; l. 18" 8"'. — Louis Sommerau, in-folio en largeur. A l'eau-forte, faisant partie d'une suite de vingt planches, d'après les tapisseries, avec une feuille de titre et la dédicace au prince Léopold de Brunswick-Lunebourg, etc., chez l'auteur et chez Bauchard et Gravier, à Rome, 1780, in-folio en largeur. — A.-P. Tardieu, in-8°. — Petite planche signée B. N° 1. H. 8" 4"'; l. 10" 9"'. — Grande planche dans la manière de Jean Audran, du côté opposé, avec l'adresse : *Rue Saint-Jacques.* — A l'eau-forte, par un anonyme, avec cette souscription : *Noli timere : ex hoc jam homines eris capiens.* Petit in-folio. — Landon, n° 3.

Une esquisse dessinée à la plume, pour les deux barques avec les six figures, se trouve dans le Cabinet d'estampes de Berlin. Un autre dessin à la sepia est dans la collection royale d'Angleterre. Steph. Mulinari a fait une gravure, d'après un dessin non original, qui est à Florence. Il y a aussi deux dessins, qui ne peuvent passer pour originaux, dans la collection royale d'Angleterre et dans la collection d'Oxford.

Nous regardons comme une première esquisse du maître, très-retravaillée, le dessin (avec plusieurs apôtres et plusieurs femmes au premier plan) qui passa du cabinet Crozat dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravures : Par Joh. Bapt. Franco. Bartsch, t. XVI, p. 124, n° 14. — A. Fantuzzi, avec deux apôtres à droite, eau-forte. H. 9" 7"'; l. 12" 13"'. — Dans la manière de Leon Daven. H. 9" 8"'; l. 12" 2"'. — A l'eau-forte, par un anonyme, du côté opposé; au dernier plan on voit une vue de Venise; in-folio en largeur. — Ph. Thomassin, in-folio en largeur. — Lithogr. par Pilizotti. — Landon, n° 234.

Tableaux du socle.

Ces tableaux, ajoutés et tissés au bas des grandes tapisseries, comme pour l'ornement d'un socle architectural en relief, sont exécutés dans un ton de métal jaune, avec des lumières rehaussées d'or véritable. Les sujets au-dessous de la Pêche miraculeuse sont les suivants : A gauche, Giovanni de' Medici, après la mort de Jules II, allant à Rome pour assister

au conclave. La figure allégorique de la Ville lui tend la main. A droite, Giovanni, élu pape sous le nom de Léon X, reçoit l'hommage des cardinaux, en 1513.

Gravé à l'eau-forte, par Pietro Santi Bartoli, du côté opposé, nos 13 et 14, dans la série de quatorzo planches avec la dédicace à Leopold de' Medici, par J. J. de Rossi, in-folio en largeur. — Landon, nos 265 et 266.

Ornementation du pilastre.

L'arabesque tissée d'un côté de la tapisserie contient les armes des Médicis dans un médaillon, outre plusieurs petites figures et des ornements dans le genre des grotesques, exécutés en toutes couleurs sur fond blanc. Ces arabesques correspondaient aux pilastres de la chapelle, lorsque les tapisseries étaient suspendues dans l'ordre indiqué plus haut.

187. *Conduis mon troupeau.*

Le Christ, debout à droite, indique, de la main gauche, un troupeau de brebis, et, de la droite, saint Pierre agenouillé et tenant les clefs qu'il vient de lui remettre. Les dix autres apôtres, debout derrière Jésus, se montrent diversement émus de sa parole. Un paysage forme le fond de la scène; on voit une barque de pêcheur au bord de l'eau, à gauche. La riche bordure d'étoiles d'or, qui rehausse le manteau blanc du Christ, produit un si bel effet dans l'ensemble du tableau, que nous n'hésitons pas à l'attribuer, aussi bien que d'autres ornements d'or dans ces tapisseries, à l'invention de Raphaël même, quoiqu'il n'en reste pas trace sur les cartons.

Gravures anciennes d'après des dessins.

Dans la manière d'Agostino Veneziano, le Christ, le bras élevé, semblable au dessin do la collection royale d'Angleterre, mais les figures entièrement vêtues. Bartsch, t. XV, p. 17, n° 6.—Diana Mantuana, 13 figures, le Christ à gauche, sans les brebis, d'après le dessin qui est actuellement au Louvre. Bartsch, t. XV, p. 434, n° 5. Epreuves postérieures de Carlo Losi, 1773. — Par un anonymo, lo Christ à gauche, sans les brebis; sur un fond de paysage. Avec l'adresse : *Horatii Pacifici formis.* Autres épreuves avec : *In Roma per Giovanni Baptista de Rossi in piazza Navonna.* H. 8" 8"' ; l. 13" 8"'.— Par un anonyme, marqué d'un P. dans le coin de droite, avec un fond blanc. H. 8" 4"'; l. 12" 3"'. — Anonyme. Une ville dans le fond. H. 8" 8"'; l. 13" 5"'. — Par Giulio Bonasone. Voy. Cumberland, et le Catalogue des gravures du duc de Buckingham. —A l'eau-forte, par P. Soutman delin. et excud., sous la direction de P. P. Rubens. Le Christ a droite, fortement dans la manière de Rubens. H. 12" 2"'; l. 18". Épreuves postérieures, avec l'adresse. F. de Wit exc. Amstelodami. — Copie : F. Mazot excudit, etc. Le Christ indique les clefs de la main droite. H. 12" 3"'; l. 15" 3"'. — Gerard Audran. Le Christ, à gaucho, la main sur la poitrine; treize figures; librement traité; sans les brebis. Eau-forte. H. 4" 3"'; l. 6" 4"'. — J. F. Cars excud. Lo Christ est auprès de trois moutons. Douze figures. H. 17"; l. 23" 2"'.

Gravures d'après le carton.

Nic. Dorigny, grand in-folio en largeur. — B. Lépicié, 1721, côté opposé,

in-folio en largeur. — Sim. Gribelin, in-8 en largeur. — James Fittler, in-12 en largeur. — John Simon, à la manière noire, petit in-folio en largeur. — E Kirkal, à la manière noire, in-folio en largeur. — Anonyme, chez Bowles, à la manière noire, in-folio en largeur. — Th. Halloway, du côté opposé, grand in-folio en largeur. — Lithogr. par F. S. Mayer, chez Velton, à Carlsruhe. — Aikman sc., grand in-fol.

Gravures d'après les tapisseries.

Mich. Sorello, d'apres un dessin par D. Corvi. H. 9" 8'"; l. 13" 6'". — A.-P. Tardieu, in-8°. (Tauriscus, p. 120.) — Louis Sommerau, à l'eau-forte, in-folio en largeur. — Landon, n° 4.

Dessins pour le carton.

Dans la collection royale d'Angleterre se trouve une étude pour toutes les figures, d'après le modèle vivant. Le Christ, avec le bras levé.

Dans la collection du Louvre, une esquisse semblable au carton, moins les brebis.

Gravures : Diana Mantuana, du côté opposé. Bartsch, t. XV, p. 434, n° 5. — Au clair-obscur, par Jackson, in-folio en largeur, n° 476. — Une autre (de la collection Crozat?) gravée par le comte de Caylus. Au clair-obscur, par P.-A. Robert et N. Lesueur, pour le *Cabinet Crozat*, n° 40, in-folio en largeur. — Au clair-obscur, du côté opposé. avec paysage. L. 9". — Le même, sans paysage, et de la même grandeur. — S. Mulinari, 1766, d'après un dessin, non original, qui est à Florence.

Richardson dit avoir vu, dans la collection Crozat, sept têtes pour les apôtres, au bistre.

Têtes pour les apôtres, coloriées : une dans la collection du Louvre. Huit têtes, sur trois feuilles, ont passé, de la collection d'un graveur en médailles, Bœhm, à Vienne, dans celle de M. Reiset, à Paris.

Tableaux du socle.

Giovanni de' Medici s'enfuit de Florence, sous les habits d'un moine. — Pillage du palais des Médicis (1494).

Gravé par Pietro Santi Bartoli, n°s 3, 4 et 5. — Landon, n°s 255, 256 et 257.

Ornementation des pilastres.

Cette tapisserie a une arabesque de chaque côté. L'une représente les trois Parques, et l'autre les quatre Saisons. L'ordonnance de ces ornementations des pilastres est certainement ce qui a été fait de plus gracieux et de plus beau en ce genre.

Gravé par Joh. Ottaviani et Joh. Volpato, dans la troisième livraison des : *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, etc. (Roma, 1777.)

188. *Lapidation de saint Étienne.*

Le saint, tourné à droite, est tombé à genoux. Il a les bras ouverts et étendus, et il contemple avec une extase et un amour célestes Dieu le

Père et le Christ qui lui apparaissent dans une gloire composée de trois anges qui écartent les nuages. Derrière lui, un homme, les bras élevés, lui lance une lourde pierre; cinq autres, plus éloignés, lui jettent également des pierres, et, sur le premier plan, à gauche, un homme ramasse des pierres. Saul, assis à droite, garde les habits des lapidateurs. Comme nous l'avons déjà dit, cette tapisserie est moins large que les autres, parce qu'elle était destinée à couvrir l'espace du mur où se trouve le trône du pape.

Gravé par Mich. Sorello, in-folio en largeur. — R. Dalton. Londres, 1753, grand in-folio en largeur.

L'esquisse originale, qui diffère quelque peu de la tapisserie, est conservée dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravé par A. Bartsch, 1787. — Lithogr. par Pilizotti[1].

Tableaux du socle.

Le cardinal Giovanni de' Medici fait son entrée à Florence, en qualité de légat pontifical (1492).

Gravé par Pietro Santi Bartoli, n°s 1 et 2. — Landon, n°s 553 et 554.

Il existe plusieurs esquisses de ce tableau. L'une d'elles, conservée au musée du Louvre, pourrait bien être originale, c'est-à-dire qu'elle est de Francesco Penni, auquel on attribue, en général, tous les sujets de la Vie de Léon X. Une seconde esquisse est dans la collection Albertine, à Vienne. Une troisième esquisse passa de la succession de Sir Th. Lawrence dans la collection royale de La Haye, où elle fut vendue 250 florins à M. Samuel Woodburn, à Londres.

Gravé en clair-obscur par Joh. Gottl. Prestel, 1785, in-folio en largeur. — A l'eau-forte, par Francesco Morelli, d'après le dessin du cabinet Denon, in-folio en largeur. — Lithogr. par Pilizotti, in-folio en largeur. — Landon, n° 139.

189. *La Guérison du paralytique.*

Sous le péristyle du temple de Jérusalem, saint Pierre et saint Jean, entourés du peuple, s'approchent du paralytique. Saint Pierre prend la main de ce malheureux et lui dit : Lève-toi et marche! A gauche, un autre estropié se traîne vers les apôtres. Parmi la foule, on remarque une femme avec son nourrisson. A droite, on voit aussi deux autres femmes avec de jeunes enfants nus, l'un desquels porte deux colombes attachées au bout d'un petit bâton. Les colonnes torses et richement ornementées du péristyle semblent avoir été faites d'après celles qui sont

1. Souvent on cite une gravure de l'école de Marc-Antoine comme étant une première esquisse de Raphaël pour la Lapidation de saint Étienne. Bartsch, t. XV, p. 23, n° 3. Landon, n° 416. Mais cette gravure n'a aucun rapport avec la composition de Raphaël. Zani croit qu'elle est de Martino Rota. M. A. Marelli en a fait une copie.

encore dans la basilique de Saint-Pierre, et qui passent, depuis les temps les plus reculés, pour avoir appartenu au temple de Jérusalem.

Anciennes gravures d'après des dessins.

Joh. Bapt. Franco. Bartsch, t. XVI, p. 124, n° 15. — Copie, par Dom. Zenoi ou Zenoni Veneto, orfèvre et graveur, vers 1574. Dans les premières épreuves, on lit sur une colonne : *Raphael inventor*, et, sous la main droite du paralytique, en toutes petites lettres : v. F. Les secondes épreuves portent l'adresse de Jacobus Laurus exc. H. 9" 8'''; l. 14" 7'''. — En clair-obscur, trois planches, par Parmegianino. Bartsch, t. XII, p. 79, n° 27. Épreuve sur satin, chez le prince Paar, à Vienne, et une autre chez D. Ciccio de Lucca, à Naples, avec ce monogramme à côté du jeune garçon : IR, 1552. — Les planches du clair-obscur furent employées plus tard par un anonyme, qui, au lieu de les imprimer à plusieurs teintes, en tira seulement une gravure sur bois. Selon Zani, une copie aurait été faite par Antonio da Trento, d'après le clair-obscur de Parmegianino. — Jac. Bos F., signé sur une colonne, et à gauche : *Rafael inventor.* (Tauriscus, p. 121, c. [1])

Gravures d'après le carton.

Nic. Dorigny. — B. Lépicié, 1721. — Sim. Gribelin. — James Fittler. — John Simon, à la manière noire. — De même, par E. Kirkal. — De même, chez Bowles. — Th. Halloway, du côté opposé. — Lithogr., chez C. Velten, à Carlsruhe.

Gravures d'après les tapisseries.

Louis Sommerau, 1780, in-folio en largeur. — Carlo Dellarocca, Milano, 1825. Grande planche. — Au trait, avec de légères ombres, par Dellarocca, 1827, chez P. Marchetti, à Rome. — Landon, n° 6.

Tableaux du socle.

A droite, le cardinal Giovanni de' Medici, à la bataille de Ravenne, se rend prisonnier au capitaine Federico Gonzaga da Bozzolo, qui servait dans l'armée française. A gauche, il s'échappe de sa prison, en 1512. La figure de femme couchée semble indiquer une naïade, et les satyres, dans les roseaux et dans la petite maison, le premier tenant un flambeau, font évidemment allusion au danger auquel fut exposé le cardinal, lorsqu'un certain Usimbardo le tint enfermé dans un colombier, pour le livrer à l'ennemi. Ces deux sujets sont séparés par une arabesque formée de deux lions et de branches de lauriers, avec le nom de LEO. X. PONT. MAX.

Gravé par Pietro Santi Bartoli, n° 6 et 7. — Landon, n° 258 et 259.

190. *La Mort d'Anania.*

Neuf apôtres se tiennent debout sur une terrasse; saint Pierre, au milieu d'eux, lance l'anathème contre Ananie, qui se roule en convulsions et rend l'âme. Un jeune homme est agenouillé à droite avec sa

1. Un dessin, retravaillé par Rubens, se trouvait dans la collection Neyman, à Amsterdam. Voy. le Catalogue de Basan (Paris, 1776). Nous en parlons plus loin, en décrivant le carton original de l'esquisse pour une tête de femme, dans la collection de Christ Church College, à Oxford.

femme, tous deux épouvantés de cet événement, tandis qu'à gauche deux hommes se penchent avec stupeur sur l'homme frappé par la main de Dieu. Plus loin, au fond, à gauche, un homme et une femme apportent des vêtements; on voit aussi Saphira qui compte l'argent qu'elle veut donner, sans pressentir l'anathème qui vient d'atteindre son mari et qui la menace elle-même. Au fond, à droite, saint Jean et quelques autres apôtres distribuent des secours aux pauvres; un vieillard qu'accompagne une jeune fille, vient de recevoir l'aumône et monte les degrés de l'escalier.

Gravures d'après des dessins.

Agostino Veneziano a terminé une planche commencée par Marc-Antoine (Bartsch, t. XIV, n° 42), où se trouve aussi l'indication d'une copie que Zani regarde comme une épreuve de la planche retouchée. Mais on peut croire que c'est une copie, à cause des différences qui existent dans l'inscription. — Sur bois, en clair-obscur, par Hugo da Carpi, 1518. Bartsch, t. XII, p. 46, n° 27. Longhena, p. 361, cite un dessin original de Raphael, dans le cabinet de M. Romualdo Bufera, à Fabriano. A notre grand étonnement, nous avons constaté que ce prétendu dessin n'était pas autre chose qu'une épreuve de la gravure sur bois de Hugo da Carpi. — G. Audran, d'après une copie de Ch. Jervas, avec quelques changements. H. 21" 6'"; l. 25" 4'". — J. Th. Prestel, 1777, d'après un dessin douteux, au bistre, dans le cabinet de Praun, à Nuremberg. Grand in-fol. en largeur, à l'aquatinte.

Gravures d'après le carton.

Nic. Dorigny. — D. Beauvais, 1721. — Sim. Gribelin. — James Fittler. — A la manière noire, par John Simon. — E. Kirkal. — Anonyme, chez Bowles. — Grav. par Th. Halloway. — Lithogr., chez Velten, à Carlsruhe. — A l'eau-forte, grand in-folio. Quoique signée *Mimpriss sc.*, cette gravure est de James Barry, à Londres.

Gravures d'après la tapisserie.

Stephan Gantrel exc. En contre-partie, grand in-fol. — A l'eau-forte, par Louis Sommerau, 1780. — Landon, n° 6.

Études. Une tête de femme et une tête d'homme, de grandeur naturelle, dessinées à la pierre noire et coloriées, qui se trouvent dans la collection du Louvre, semblent avoir été faites d'après le carton original.

Tableaux du socle.

A droite, la Harangue du gonfaloniere Ridolfi aux habitants de Florence, et, à gauche, l'Entrée du cardinal Giovanni de' Medici dans cette ville, en 1512. Entre ces deux sujets, il y a, comme dans la tapisserie précédente, une arabesque avec deux lions entourés de lauriers et l'inscription LEO. X. PONT. MAX.

Gravés par Pietro Santi Bartoli, n°s 11 et 12. — Landon, n°s 263 et 264.

Le dessin original pour la Harangue de Ridolfi, par Francesco Penni, se trouve dans la collection du Louvre.

Ornementation du pilastre.

Sur un des côtés de la tapisserie est une arabesque représentant les trois Vertus théologales (la Foi, l'Espérance et la Charité).

Gravé par Joh. Ottaviani dans l'ouvrage : *Loggie di Rafaele nel Vaticano* (Roma, 1777, presso Marco Pagliarini).

191. *La Conversion de saint Paul.*

Cette tapisserie avait sa place au-dessous de la Nativité, sur le mur où se trouve actuellement le Jugement dernier, de Michel-Ange.

Saint Paul, renversé de son cheval, élève ses regards vers le Christ, qui lui apparaît dans le ciel, entouré de trois petits anges. Les compagnons de Paul s'enfuient, saisis de frayeur. Un serviteur arrête et maîtrise le cheval de son maître.

Gravé par M. Sorello, in-fol. en largeur. — A l'eau-forte, par Louis Sommerau, 1780, in-fol. en largeur.

Le carton pour la Conversion de saint Paul appartenait, en 1521, au cardinal Dom. Grimani, dans la collection duquel il a été vu, en 1521, à Venise, par l'Anonyme de Morelli (voy. p. 77 : « El cartone grande della Conversione de S. Paulo fu de mano de Raffaello, fatto per un dei razzi della capella »). Comme le cardinal Dom. Grimani avait recueilli un grand nombre d'anciens tableaux néerlandais, et notamment le magnifique Bréviaire (qui est à présent dans la bibliothèque Saint-Marc) pour lequel Memling exécuta plusieurs miniatures, on peut supposer qu'il avait acquis le carton de Raphaël dans les Pays-Bas, peut-être même à Arras, de la fabrique de tapisseries. Dans le catalogue des objets d'art que possédait le cardinal, catalogue rédigé et écrit de sa main, en 1526, on voit que le carton était colorié.

Une esquisse à la sanguine, pour deux cavaliers, avec le soldat fuyant qui tient une lance, se trouve dans le Teylers Museum, à Haarlem.

Cette composition a aussi été exécutée à fresque dans l'église S. Maria dei Lumi à S. Severino, près Fabriano.

Tableaux du socle.

Les deux tableaux représentent la Persécution des Chrétiens par Saul (Actes des Apôtres, chap. 8). C'est donc par erreur que Pietro Santi Bartoli, sur trois des feuilles dédiées au prince Léopold de' Medici, n°s 8, 9 et 10, a indiqué ces deux sujets comme représentant, l'un le Massacre exécuté par les soldats espagnols après la prise de Prato, en 1512, et l'autre les Chefs d'une conjuration contre les Médicis, devant leurs juges, à Florence.

Landon, n°s 260-262.

192. *Élymas frappé de cécité.*

Le proconsul Sergius, assis sur un tribunal élevé, voit avec étonnement

que, sur la sentence de saint Paul, le magicien Élymas vient d'être frappé de cécité. Un serviteur regarde, effaré, le visage de l'aveugle, tandis que huit autres figures, placées derrière lui, paraissent diversement agitées. Deux licteurs se tiennent au côté gauche de Sergius. Nous avons déjà dit que, de cette tapisserie, d'ailleurs assez bien conservée, la partie supérieure seule subsiste encore. Il y avait, à droite, une ornementation de pilastre dont il ne reste qu'une figure de femme vêtue, semblable à une statue dans sa niche.

Gravures anciennes d'après des dessins.

Agostino Venziano, 1516, et une copie du côté opposé. Bartsch, t. XIV, n° 43. — En clair-obscur, par Hugo da Carpi, in-fol. en larg. — C. Du Bosc, chez Gantrel, à Paris, grand in-fol. en largeur. — Seulement la figure de saint Paul dans un paysage où se trouve un moine à genoux, par Agostino Venziano, 1517. H. 5" 6"'; l. 4" 2"'.

Gravures d'après le carton.

Nic. Dorigny. — Du Bosc. — Sim. Gribelin. — James Fittler. — A la manière noire, par John Simon. — E. Kirkal. — Anonyme, chez Bowles. — Th. Halloway. — John Burnet, à Londres; 24" de haut. — Lithogr. par F. S. Maier, chez C. Velten, à Carlsruhe. — A l'eau-forte, par Sommerau, 1780, in-fol. en largeur. — Landon, n° 120.

Une esquisse peinte en grisaille sur papier, qui faisait partie de la collection Ant. Rutgers, fut vendue pour 16 florins. Nous ne savons ce qu'elle est devenue. Dans la collection royale d'Angleterre se trouve un dessin à la sépia, qui n'est pas original, comme le suppose H. Reveley.

193. *Saint Paul et saint Barnabé à Lystra.*

Saint Paul et saint Barnabé, debout sous un portique, voient avec douleur que la population de Lystra veut leur offrir des sacrifices. Le premier déchire ses vêtements, en adressant la parole à un homme qui lui présente un bélier. Du côté gauche, on voit le peuple qui amène des taureaux, et le sacrificateur qui s'apprête à en abattre un, lorsqu'un jeune homme lui retient le bras. Sur le devant, le paralytique qui a recouvré l'usage de ses jambes joint les mains en signe de reconnaissance, tandis qu'un vieillard regarde avec surprise la guérison du pauvre infirme, qui a jeté ses béquilles à terre. Au fond, un forum avec des temples; vers le côté droit, on aperçoit au loin une statue de Mercure, que les habitants de Lystra voulaient adorer dans la personne de saint Paul.

Gravures d'après le carton.

N. Dorigny. — B. Lépicié, 1721. — Sim. Gribelin. — James Fittler. — Th. Halloway. — A la manière noire, par John Simon. — E. Kirkal. — Anonyme, chez Bowles. — Lithogr. chez C. Velten, à Carlsruhe.

Gravures d'après la tapisserie.

G. Audran, d'après un dessin de Charles Jervas. H. 21" 3'"; l. 25" 2'". — J. Langlois, grand in-fol. en largeur. — Par un anonyme, avec l'adresse : *Rue Saint-Jacques*, etc., in-fol. en largeur. — Sommerau, 1780, eau-forte. In-folio en larg. — Landon, n° 8.

Dans le cabinet de Praun, à Nuremberg, il y avait le dessin de la moitié de cette composition, avec le sacrifice, à la sépia, et rehaussé de blanc. Selon la gravure de J. Th. Prestel, ce dessin était du côté opposé, c'est-à-dire que le paralytique s'y trouvait placé à droite.

C. Metz a publié aussi un fac-simile de ce dessin; mais on peut juger à première vue que ce n'est pas une œuvre de Raphaël.

La figure de saint Paul, dessinée à la pointe d'argent et rehaussée de blanc, est dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth. Richardson cite un autre dessin qui était dans le cabinet Crozat.

Tableaux du socle.

Saint Jean quittant la ville d'Antioche. Il embrasse un frère, deux autres l'accompagnent de leurs bénédictions. A gauche, six chrétiens sont auprès de saint Paul (Actes des Apôtres, ch. 13). L'autre tableau nous montre Saint Paul enseignant dans une synagogue (chap. 13, 14). Le saint est debout à gauche, expliquant l'Écriture. Au milieu de ces deux épisodes, il y a une arabesque avec deux lions, par allusion au nom de Léon X, avec une bague et trois plumes, qui forment la devise de la famille de Médicis. La bague, ornée de trois diamants, est de l'invention de Côme (*Pater patriæ*). Son neveu, Laurent le Magnifique, y ajouta les trois plumes, qui portent quelquefois les couleurs des trois vertus théologales (blanc, vert et rouge). Les diamants témoignent de la fermeté du caractère des Médicis, et le mot *semper* exprime sans doute leur persévérance dans l'amour de Dieu.

Gravé par Pietro Santi Bartoli, dans la série des 14 planches qui furent dédiées par G. G. de Rossi à Nic. Simonelli. Côté opposé. — Landon, n°s 246 et 251.

Décoration du pilastre.

Les arabesques en couleur, qui sont tissées d'un côté à la grande tapisserie, offrent, dans le haut, les armes des Médicis, et, dans le bas, un ornement grotesque avec plusieurs petites figures.

194. *La Prédication de saint Paul à Athènes.*

Saint Paul, debout sur des degrés, à droite, prêche la parole de Dieu aux Athéniens, dans l'Aréopage. Derrière lui, se tiennent des philosophes de différentes sectes; devant lui, plusieurs sophistes, assis et discutant, ainsi que quelques hommes du peuple. A gauche, on voit Dionysius l'Aréopagite, et sa femme Damaris, qui montent les degrés, avec l'expression d'une sainte croyance. Du même côté, dans le fond, la statue

de Mars devant un temple rond. La forme de ce temple ressemble à celle de la chapelle construite par Bramante dans le cloître de S. Pietro in Montorio, à Rome. La figure de saint Paul rappelle, par sa pose et ses draperies, la figure du même saint visitant saint Pierre dans sa prison, peinte, par Masaccio, dans l'église des Carmélites, à Florence, avec cette différence que, dans le tableau de Masaccio, saint Paul ne lève qu'un bras avec l'index étendu.

Gravures anciennes d'après des dessins.

Par Marc-Antoine, en contre-partie. Bartsch, t. XIV, n° 44. — Copie, sans la tablette; très-noire. H. 10" 2'"; l. 12" 10'". — De même, avec plus de fond, ce qui laisse voir toute la coupole du temple. Dans le bas, à gauche, il y a l'adresse : Jacobus Marcucci exe. H. 10"; l. 12" 9'". C'est vraisemblablement la gravure que Bartsch indique sous le n° 44, avec cette autre adresse : Jacobus Laurus exc.

Gravures d'après le carton.

Nic. Dorigny. — C. L. Du Bosc. — Sim. Gribelin. — James Fittler. — Th. Halloway. — A la manière noire, par John Simon. — E. Kirkal. — Anonyme, chez Bowles. — Lithogr. par F. Schöning, chez Velten, à Carlsruhe. — Gravé par G. Audran, d'après un dessin de Ch. Jervas, grand in-fol. en larg. — J.-P. Simon, à Londres, 1819, grand in-fol. en larg. — John Burnet, 24" de haut. — A l'eau-forte, par Louis Sommerau, 1780, d'après la tapisserie. — Landon, n° 9.

Une étude, pour la draperie de l'apôtre saint Paul, et pour cinq autres figures, à la sanguine, se trouve dans la collection de Florence.

Gravé par S. Mulinari, 1774.

L'esquisse de toute la composition, à la sépia, laquelle est conservée dans la collection du Louvre, n'est qu'une copie.

Gravé par Caylus.

On a vendu, dans la succession du baron Sylvestre, en 1832, à Paris, une étude à la sanguine pour la figure de saint Paul.

Tableaux du socle.

Ces quatre tableaux, séparés entre eux par des hermès, ont beaucoup souffert. Ils représentent les sujets suivants :

a.) L'Apôtre saint Paul exerçant le métier de tisserand (Actes des Apôtres, ch. 18, 3).

L'eau-forte de Pietro Santi Bartoli indique mal à propos ce sujet comme appartenant à la tapisserie du sanctuaire.

b.) Saint Paul à Corinthe, tourné en risée par les Juifs (chap. 18, 6).

Gravé à l'eau-forte par Pietro Santi Bartoli, mais indiqué comme représentant Saint Paul à Éphèse.

c.) Saint Paul impose les mains aux nouveaux chrétiens de Corinthe (chap. 18, 8).

Gravé à l'eau-forte par Pietro Santi Bartoli.

d.) Saint Paul devant le tribunal de Gallion, gouverneur de l'Achaïe (chap. 18, 12).

Gravé à l'eau-forte par Pietro Santi Bartoli, avec cette fausse indication : Saint Paul devant Festus.

Ornementation du pilastre.

Les arabesques en couleurs tissées dans la grande tapisserie représentent, à gauche, Hercule portant sur ses épaules le globe céleste, à la place d'Atlas, et, à droite, les Heures du jour, ou Apollon et la figure de la Lune, avec une horloge qui marque les vingt-quatre heures.

Les deux pilastres ont été gravés par Joh. Volpato pour les *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, etc. (Roma, 1777).

195. *Saint Paul en prison.*

Pendant que le saint apôtre prie dans sa prison, à Philippi, il survient un tremblement de terre, figuré ici allégoriquement par un homme gigantesque, vu à mi-corps dans une caverne et soulevant la voûte avec les épaules et les bras. Cette figure est tout à fait semblable à celle que Raphaël a placée dans son tableau de la Fuite du cardinal Giovanni de' Medici. Le geôlier et le soldat de garde devant les barreaux de la prison sont saisis d'épouvante.

Cette tapisserie, qui avait sa place à côté de la tribune des chanteurs, n'a que 3' 6''' de large.

Gravé à l'eau-forte par Louis Sommerau, 1780. In-fol. en hauteur.

L'esquisse pour la figure allégorique du tremblement de terre, dessinée à la plume et lavée d'un ton brun, se trouvait dans la collection Joshua Reynolds. Elle a été reproduite dans l'ouvrage de Charles Rogers, intitulé : *Collection of prints in imitation of drawings* (London, 1778, 2 vol. in-fol.). Plus tard, cette esquisse a passé dans le cabinet de W. Roscoe, et elle est décrite dans son catalogue, sous le nº 7. H. 8''; l. 8'' 6'''.

Tableau du socle.

Un guerrier assis, ou un voyageur avec son bâton; devant lui, un homme à genoux.

LES SEPT CARTONS DE RAPHAEL,

DANS LE PALAIS ROYAL DE HAMPTON COURT.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, c'est en 1518 que les tapisseries des Actes des Apôtres arrivèrent à Rome ; mais les cartons originaux restèrent dans la fabrique de tapisseries, à Arras. Ils y restèrent, soit par négli-

gence, soit que l'on eût l'intention de les faire reproduire une seconde fois en tapisseries. Mais, comme le cardinal Domenico Grimani, de Venise, possédait, en 1521, selon le témoignage de l'Anonyme de Morelli[1], le carton de la Conversion de saint Paul, il devient probable, par ce seul fait, que trois cartons étaient déjà sortis de la fabrique, où Rubens n'en trouva plus que sept, un siècle après. Ce grand artiste, lors de sa mission diplomatique en Angleterre, dans l'année 1630, parla de ces cartons au roi Charles Ier, qui les acquit pour une somme importante et les plaça à Whitehall. Nous empruntons ce renseignement à la dédicace au roi George Ier, en 1719[2], que Dorigny mit en tête de ses gravures faites d'après les cartons de Raphaël. C'est un renseignement qui, selon C. Rogers, aura été fourni au graveur par le lord chambellan. A la mort de Charles Ier, lorsque, sur les décisions du Parlement, tous les trésors artistiques de ce malheureux roi durent être vendus à l'encan, Cromwell put seulement obtenir que l'État conservât les sept cartons de Raphaël pour la somme de 300 livres sterling. Bientôt après cependant, sous Charles II, ils faillirent passer en France. Le roi Louis XIV avait le plus vif désir de les posséder, et son ambassadeur, Barillon, venait même d'obtenir, à ce sujet, l'assentiment du roi d'Angleterre, quand le comte Danby, lord trésorier, eut le courage de s'opposer à cette transaction et plaida la cause des cartons de Raphaël avec tant d'énergie, que Charles II se ravisa, par un sentiment de dignité personnelle, et rompit la négociation. Voilà comment l'Angleterre est redevable à ce gentilhomme de la conservation de ces chefs-d'œuvre qui allaient lui être enlevés[3]. Jusqu'à cette époque, ils étaient toujours restés dans l'état où les avaient laissés les fabricants de tapisseries, c'est-à-dire coupés par bandes étroites et criblés de piqûres d'aiguille qui suivaient tous les traits du dessin. Van der Doort, le gardien des collections d'art de Charles Ier, rapporte, dans son Catalogue[4], que cinq de ces cartons avaient été envoyés, de son temps, par l'ordre du roi, chez Franz Cleyn ou Cleen, à Mortlake, pour

1. *Notizia d'opere di disegno*, etc., pubblicata da D. Jacopo Morelli. Bassano, 1800, in-8, p. 77.

2. Voici le passage de cette dédicace : « Multosque post annos, Rex Carolus Primus, id suadente Petro Paulo Rubens Equite, magno pretio emptas, ex Flandriâ ubi præfata aulea confecta fuerunt, in Angliam advehi jussit. »

3. Voy. J. Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture*. Amsterdam, 1728, in-8, t. III, p. 442.

4. *A Catalogue and description of king Charles I capital Collection of pictures*, etc., *from an original ms. in the Ashmolean Museum at Oxford*. London, 1757, in-4. — Voici le passage en question : « Item in a slit box-wooden case, some two cartoons of Raphael Urbinus for hangings to be made by, and the other five are by the king's appointment delivered to M. Francis Cleen at Mortlake to make hangings by. » Déjà le roi Jacques Ier avait fait établir à Mortlake en Surrey une fabrique de tapisseries par Sir Francis Crane, et le peintre Franz Cleyn de Rostock, qui avait étudié à Rome, surveillait les travaux de cette fabrique.

être exécutés en tapisseries. C'est seulement le roi Guillaume III qui fit réunir et fixer sur toile les morceaux de ces cartons, par William Cooke, et qui les plaça, dans une salle bâtie exprès par Sir Christopher Wren, au château de Hampton Court. Néanmoins, ils changèrent plusieurs fois de place. En l'année 1764, on les transporta au palais de Buckingham, où ils ornèrent une salle, en guise de tapisseries. Puis, en 1787, ils allèrent à Windsor; plus tard à Frogmore, et ensuite ils revinrent, pour quelques années, au palais de Windsor, où ils furent exposés successivement dans différentes salles. Depuis 1814, on les a replacés au palais de Hampton Court, où nous les avons admirés en 1831 et en 1850.

Que les cartons aient souffert dans tous ces déplacements, on le comprendra sans peine. Des retouches y furent aussi faites par une main inhabile. Malgré tout, ils sont, pour la plupart, dans un état satisfaisant; quelques-uns même conservent encore une fraîcheur et un éclat qu'il n'était guère possible d'espérer de couleurs à l'eau qui datent de plus de trois siècles. Comme nous avons déjà décrit plus haut les sujets de ces cartons, en parlant des tapisseries qui les reproduisent, nous nous bornerons à consigner ici certaines remarques qui nous sont inspirées par la vue des originaux.

La Pêche miraculeuse. — Ce carton semble peint, du moins en grande partie, de la main de Raphaël, comme pour servir de modèle aux autres. Il est, dans son ensemble, superbement dessiné et d'un ton clair et vigoureux. Les chairs sont très-lumineuses, rougeâtres dans les demi-teintes, blanchâtres dans les clairs, d'un ton gris brun qui va se dégradant jusqu'au noir vif dans les ombres. La draperie verte de saint André est d'une couleur très-brillante, mais, par contre, le manteau autrefois rouge du Christ, qui se reflète encore rouge dans l'eau, a tellement pâli, qu'il ne reste plus la moindre trace de sa couleur primitive et qu'il a pris l'aspect d'un manteau blanc, d'une excellente exécution. Le paysage a ce ton clair qui caractérise le maître; on reconnaît aussi dans les petites figures son dessin facile. Les poissons dans la barque et les grues sur le bord de l'eau, admirables de vérité, furent certainement exécutés par Giovanni da Udine. En somme, ce carton est bien conservé; seulement, sur le ciel à gauche et dans la mer, on a rehaussé maladroitement d'un ton jaune vert pâle les endroits dont la couleur était effacée. De plus, il est un peu coupé sur les côtés et dans le bas.

Conduis mon troupeau. — Le dessin de ce carton est très-arrêté; la disposition des lumières et des ombres procède par grandes et belles masses, comme dans la grande draperie blanche sans ornements du Sauveur; en revanche, le coloris général n'a pas la fraîcheur et la vivacité du carton précédent, mais plutôt quelque chose de décidément gris, quoique transparent et puissant.

Raphaël semble avoir exécuté lui-même la figure du Christ, avec les trois apôtres qui en sont le plus rapprochés; les quatre autres sont d'une exécution bien plus faible. La coloration des draperies n'a pas non plus l'art particulier à Raphaël, mais elle accuse bien plus la manière de Francesco Penni, qui, ainsi que nous l'avons déjà rapporté, aida son maître dans l'exécution de ces cartons. Le paysage est d'un ton verdâtre, mais transparent. Quelques parties de ce carton ont souffert, particulièrement la draperie inférieure du saint Pierre.

Les apôtres saint Pierre et saint Jean guérissant un paralytique sous le vestibule du Temple. — Ce carton a beaucoup souffert; en outre, il a été fortement retravaillé en différents endroits; quelques-unes des couleurs ont presque disparu. Les ombres des chairs sont, pour la plupart, très-grises et lourdes de ton; ce défaut est surtout très-sensible dans la belle figure d'enfant que l'on voit de dos. Mais, cependant, plusieurs parties du carton offrent l'exécution la plus magistrale et sont encore parfaitement coloriées, entre autres la tête du second paralytique, laquelle est, sans aucun doute, de la main de Raphaël même. Par contre, les bras du premier paralytique sont lourds de formes et mauvais de dessin, ce qui ne provient peut-être que des repeints. La manière dont sont traitées quelques têtes et les ombres noirâtres des chairs de quelques figures permettent de supposer que Jules Romain a travaillé à ce carton.

La Mort d'Ananie. — Ce carton, exposé à l'une des extrémités de la salle, est d'un ensemble si extraordinaire et d'un effet si saisissant, que, malgré maintes détériorations, il semble sortir de la main du maître. On ne saurait douter que beaucoup de têtes ne soient son ouvrage. Le dessin en est excellent et la couleur parfaite quoiqu'elle ait plus de vigueur que de transparence, ce qui nous fait croire que le tableau a été ébauché en grande partie par Penni et terminé par Raphaël lui-même. Les draperies aussi sont très-belles d'arrangement, et d'une merveilleuse intelligence d'exécution. Ce carton est un des plus remarquables de la collection, mais il a souffert en quelques parties, et il a été un peu trop resserré près de la figure du saint Jacques, lorsqu'on en a joint les morceaux.

Elymas aveuglé. — Ce carton est celui qui a le plus souffert. Il est fortement repeint, plusieurs couleurs ont disparu, et il est tout couvert de taches, ce qui a détruit la beauté de son ancien aspect. Les ombres des chairs sont souvent grises et dures. Néanmoins, d'autres parties des nus sont encore d'une très-belle couleur, entre autres plusieurs têtes qui ont été certainement exécutées de la main du maître. Le ton du paysage est d'un vert bleuâtre et crayeux.

Saint Paul et saint Barnabé à Lystrie. — Ce carton, qui est en général d'une bonne conservation, a cependant un peu souffert des deux côtés, lorsqu'il fut mis sur toile, et surtout au côté droit. La couleur en est har-

monieuse et limpide, le dessin bien arrêté ; seulement le paysage a un ton de craie, ce qui contraste fortement avec le grand caractère de l'architecture. La main de Raphaël est également très-reconnaissable dans des retouches et des corrections de maître; mais l'ébauche de la composition, à la juger surtout dans certaines parties, semble avoir été faite par Francesco Penni.

Saint Paul prêche à Athènes. — Ce carton est un des mieux conservés. Le dessin a quelque chose de très décidé ; il est même un peu dur ; la couleur est vigoureuse, la disposition des lumières et des ombres, d'un grand effet. La manière de faire se rapproche beaucoup de celle qui distingue le carton d'Ananie, mais pourtant les ombres des chairs sont claires, quoique entièrement grises. Le paysage affecte une couleur lumineuse, d'un bleu verdâtre. L'architecture, très-vigoureuse de ton, se trouve, en quelque sorte, animée par les colonnes du temple en marbre vert à chapiteaux blancs, ainsi que par la statue dorée du dieu Mars. Certaines couleurs, comme le vert clair, le jaune lumineux et le violet chatoyant, rappellent les tableaux de Francesco Penni. Dans ce carton, Raphaël a certainement beaucoup travaillé ou beaucoup retouché. Aussi est-ce un des plus beaux de la série avec ceux de la Pêche miraculeuse et de la Mort d'Ananie.

Vasari a rapporté, d'après la tradition, que Francesco Penni fut d'un grand secours à son maître pour la peinture des cartons destinés à l'exécution des tapisseries de la chapelle papale et du consistoire. Bien plus, il semblerait même que le carton de la Pêche miraculeuse est le seul qui, dans ses principales parties, fût entièrement tracé, ombré et coloré par Raphaël. Quant aux autres, Raphaël n'aurait fait qu'en esquisser le trait et en indiquer les ombres au lavis, avant que ses élèves en achevassent l'exécution, qu'il ne fit ensuite que terminer avec plus ou moins de soin.

Gravures d'après les sept cartons.

a.) Par Nicolaus Dorigny, sous le titre de : ***Pinacotheca Hamptoniana***, etc., avec une dédicace à George Ier (Londres, 1719); 8 feuilles gr. in-fol. en larg. H. 19"; l. 22" à 29". Quoique le style apprêté et coquet des graveurs du commencement du dix-huitième siècle fût incapable de rendre la simplicité grandiose de l'art raphaëlesque, ces estampes de Dorigny n'en sont pas moins très-belles et traitées avec infiniment de talent.

b.) Par différents artistes; publiées par Thomas Bowles. Londres, 1721, avec une feuille de titre où se trouve le portrait de Raphael d'après Paul Pontius, gravé par N. Tardieu, et une dédicace à Guillaume III et à la reine Marie; 8 feuilles in-fol. en larg. En contre-partie. 3 planches gravées par Du Bosc : la Pêche miraculeuse, Élymas, et Saint Paul à Athènes; 3 planches gravées par B. Lépicié : Conduis mon troupeau, le Paralytique, et Saint Paul à Lystria. Une planche gravée par D. Beauvais : la Mort d'Ananie.

c.) Par Simon Gribelin, 7 feuilles avec des bordures gravées. Londres, 1720, avec une vue de la salle de Hampton Court, le portrait de Raphael d'après Pontius et celui de la reine Anne. 9 planches in-8 en larg. H. 6" 10'"; l. 7" 9'".

d.) Par John Simon, à la manière noire, chez Ed. Cooper, sous le titre de : *VII Tabulæ Raphælis Urbin. longe celeberrimæ*, etc., avec une dédicace à Guillaume, duc de Devonshire, et le portrait de Raphael entouré de figures allégoriques d'après C. Maratte. 8 planches petit in-fol. en larg. H. 9"; l. 12" 10"'.

e.) Par James Fittler, sous le titre de : *Cartons done from the original in his Majesty's Collection.* Au-dessous, le portrait de Bindo Altoviti, comme étant celui de Raphaël. La seconde feuille, avec le portrait du graveur au milieu d'un sujet allégorique figurant les Arts plastiques au service de la Religion. 9 petites planches in-12 en largeur.

f.) Par E. Kirkal, à la manière noire, avec le portrait de Raphael d'après Carlo Maratti. 8 planches grand in-fol. en largeur.

g.) Par un anonyme, à la manière noire. Chez John Bowles. Petit in-folio en largeur.

h.) Thomas Halloway a commoncé à graver les cartons avec l'aide de ses élèves Slann et Webb, en 1800, sous la direction du président Benj. West; mais la dernière planche (la Guérison du paralytique) ne fut terminée qu'après sa mort, en 1826. 7 planches in-fol. max. Ces estampes sont, à la contre-partie, exécutées avec grand luxe, mais maniérées de burin et dans le goût anglais.

i.) L'éditeur C. Velten, à Carlsruhe, a fait paraître en 1835 des lithographies exécutées d'après les gravures de Halloway, par F. Schöning et F. S. Maier.

k.) John Burnet, à Londres, a commencé, depuis 1837, à reproduire avec ses procédés les cartons de Raphael. Ce sont des gravures sur acier, exécutées avec l'application simultanée de la machine linéaire, de l'aquatinte et du burin. Chaque planche a 24" de haut.

l.) *The seven Cartoons of Raffaello drawn by Jarves and engraved by W. Limper from the original paintings in the gallery at Hamptoncourt, with descriptive letterpress.* London, 1842, in-fol. en larg. Faible.

m.) *Book of Raphael's Cartoons, by Cattermole, with an exquisite portrait of Raphael, a view of Hamptoncourt and seven highly finished steel engravings of the celebrated Cartoons at Hamptoncourt.* London, 1845, grand in-8.

n.) *Recueil de XC têtes, tirées des 7 cartons des Actes des Apôtres peints par Raphaël d'Urbin*, dessinées par le chev. Nic. Dorigny et gravées par les meilleurs graveurs. Londres, 1722. Avec une dédicace à la princesse de Wales, par Marie Mangin. Les graveurs des 46 planches, in-fol. en larg., sont : F. Pigné, C. Dupuis, S. Thomassin, L. Desplaces, N. Tardieu, B. Lépicié, G. Duchange, D. Beauvais et N. Dupuis.

o.) Boydell, à Londres, ayant acquis les planches précédentes, grava au trait seulement les têtes, en ajoutant cinq planches avec des études préparatoires, quatre avec des figures anatomiques, et trois avec les statues d'Apollon, d'Hercule et de Vénus. Il publia ce recueil sous le titre de : *The School of Rafael, or the students Guide*, etc. London, printed for John Boydell, 1759, grand in-fol.

p.) Les têtes des sept cartons, dessinées par Ruyssen, gravées par Carden, à Londres, 2 vol. in-fol.

q.) Thurston Thompson, à Londres, a publié des photographies d'après les sept cartons de Raphael à Hampton Court; ces photographies, hautes de 3 pieds et larges de 4, ont été réduites dans un format plus commode. Le même photographe a publié à part les têtes seulement, de la grandeur des originaux.

Copies d'après les cartons.

F. Cleen (ou Cleyn), aussitôt après l'arrivée des cartons en Angleterre, sous le règne de Charles Ier, fit d'après eux des dessins à la plume, et même plus grands et meilleurs que ceux de Dorigny. Sous le dessin de la Mort

d'Ananie on lit : *Raphael d'Urbino. F. Cleen fec. anno* 1646. Sous le dessin qui représente la Remise des clefs à saint Pierre : 18 *july* 1640. Sous le dessin d'Elymas : *Incepi mai* 4. 1645. Voyez W. Gunn, *Cartonensia*, etc. (London, 1832).

Des copies, faites d'après les sept cartons, par Daniel Mytens, du temps de Charles Ier, se trouvent à Knole dans le comté de Kent, au château de la duchesse de Dorset. Voy. *Stuttgarter Kunstblatt*, 1820, nº 12.

Enfin, au commencement du dix-huitième siècle, Sir James Thornhill exécuta d'après les cartons des copies dans le style de son temps. En 1800 le feu duc de Bedford fit don de ces copies à la collection de l'Académie des Beaux-Arts à Londres.

D'autres copies, au quart de la grandeur de l'original, faites par Wm Cook, sont dans la collection de Christ Church College à Oxford. Elles ont été données par le duc de Marlborough à cette célèbre université.

En France il existe des copies d'après six de ces cartons qui furent peintes, du temps de Louis XIV, par Mignard, Boullogne, Blanchet et autres, et qui devaient servir à l'exécution des six tapisseries à la manufacture royale des Gobelins. La cathédrale de Meaux doit posséder encore ces six copies, qui lui furent données, ou seulement prêtées par Marie Leszinska. Voy. *Stuttgarter Kunstblatt* de septembre 1830.

Le comte Jaguschinski acheta, en Italie, d'anciennes copies de ces cartons, qui lui furent vendues comme les originaux de Raphaël. On les transporta de Moscou à Saint-Pétersbourg. Voyez *Stuttgarter Kunstblatt*, 1839, p. 75.

Que, du reste, plus anciennement, des copies aient été faites d'après les cartons de Raphaël, peut-être dans son atelier, et vraisemblablement par des Néerlandais, c'est un fait prouvé par plusieurs fragments qui subsistent encore et qui ont dû être exécutés dans la première moitié du seizième siècle. Ainsi, par exemple, dans la collection du Louvre, il y a deux têtes, dessinées à la pierre noire et coloriées, provenant d'un carton de la Mort d'Ananie, et une troisième, de celui de la Remise des clefs à saint Pierre. En outre, M. J. D. Bœhm, à Vienne, possédait trois fragments appartenant à ce dernier sujet avec huit têtes d'apôtres. Ce sont des dessins magistralement tracés au fusin et coloriés à l'aquarelle. Feu le comte Fries les avait achetés de de Poggi, qui disait les avoir rapportés d'Angleterre, et qui les céda moyennant une rente viagère de 500 florins. Ils sont actuellement en la possession de M. Reiset, à Paris. Cinq têtes, dessinées et coloriées de la même manière que les trois têtes qui sont dans la collection du Louvre, se trouvaient dans la collection royale de La Haye. Deux d'entre elles sont prises du carton Conduis mon troupeau, deux autres de la Prédication d'Athènes, et la cinquième de l'Elymas. — Dans la collection de Christ Church College, à Oxford, se trouvent aussi trois têtes provenant

des mêmes cartons, dont une seulement de l'Histoire des Apôtres (Guérison du paralytique), et les deux autres de l'Adoration des bergers.

196. *Le Couronnement de la Vierge.*

Tapisserie pour l'autel de la chapelle Sixtine.

Sur un trône élevé en forme de niche la Vierge est assise, les mains jointes, en adoration, à côté du Christ, qui de la droite tient une couronne sur la tête de sa divine mère. Au-dessus, Dieu le Père, dans l'attitude de la bénédiction, au milieu d'une gloire entourée de quatre anges, et, au-dessous de lui, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, entouré de rayons d'or. Sur les côtés du trône deux anges soulèvent un rideau; et, plus bas, à gauche, saint Jean-Baptiste debout montrant le Christ, et à droite saint Jérôme en adoration, avec le lion à ses pieds. Devant les marches du trône, deux petits anges chantent le *Gloria in excelsis*, écrit sur une bande de parchemin. Nous avons déjà dit que, dans l'ensemble des sujets composés pour la chapelle Sixtine, celui-ci doit être considéré en quelque sorte comme le dernier chant d'un poëme mystique qui se termine par la glorification de la sainte Trinité.

Le catalogue de la Calcographie pontificale, publié en 1748, dans lequel se trouve décrite la gravure de cette même composition, nous fournit le renseignement suivant : « In arazzo nella Cappella di Sisto IV in Vaticano. » Il est donc prouvé qu'une tapisserie avec figures plus grandes que nature décorait autrefois l'autel de la chapelle Sixtine. Il est aussi question de cette tapisserie dans le mémoire des frais de port, que nous avons cité et qui mentionne onze tapisseries apportées de Flandre à Rome en 1518. Et maintenant, que cette tapisserie soit encore enfouie dans quelque coin du Vatican ou que, pendant les orages de la Révolution, elle ait été enlevée et détruite par l'appât de l'or qu'elle pouvait contenir, c'est un point que nous ne sommes pas parvenu à éclaircir [1].

Gravures anciennes d'après cette tapisserie.

Dans la manière d'Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 56. — Par le Maitre au Dé. Bartsch, t. XV, p. 189, n° 9.

1. Gio. Pietro Chattard (*nuova Descrizione del Vaticano*, Roma, 1766, II, p. 79) mentionne en ces termes une tapisserie de Raphael tout à fait inconnue : « Nella facciata sinistra scorgesi appeso, sopra di un tavolino ricoperto da velluto rosso, a suo corame sopra, un suntuoso panno d'arazzo, in cui si esprime tessuta in oro la Beatissima Vergine col suo Figliuolo, con angioli in aria, ed in terra, accompagnata da S. Giuseppe ed a tre figure oltre il naturale sul maraviglioso disegno espresso da Raffaello d'Urbino. » Mais, comme aucune tapisserie représentant ce sujet n'a été jamais signalée par d'autres écrivains, et Chattard ayant vraisemblablement emprunté sa description au livre de Taja : *Descrizione del palazzo ap. Vaticano*, 1750, p. 83, on peut présumer qu'il a commis quelque erreur et que la tapisserie dont il parle est celle du Couronnement de la Vierge.

RÉPÉTITIONS DES TAPISSERIES DE RAPHAËL.

Il est tout naturel que, par suite de l'immense effet que produisit à Rome l'apparition des tapisseries exécutées d'après les cartons de Raphaël, beaucoup de princes aient désiré en posséder de semblables; aussi trouvons-nous encore plusieurs de ces mêmes tapisseries dans différents pays. On a souvent dit que c'étaient des présents offerts par Léon X à des rois alliés, ce qui ne peut avoir eu lieu que dans un bien petit nombre de cas, puisque les premières tapisseries n'arrivèrent à Rome que vers la fin de l'année 1518, et que le pape, qui les avait fait fabriquer à Arras, mourut deux ans après. Dans ce court intervalle de temps il eût été impossible d'en exécuter autant d'exemplaires qu'il en existe de par le monde. Si pourtant l'on voulait admettre et s'il se trouvait des documents constatant que Léon X les eût commandées dans l'intention d'en faire des présents, il faudrait toutefois reconnaître qu'elles ne pouvaient guère parvenir à leur destination que sous le pontificat de Clément VII. Dans cet état de choses, nous n'acceptons pas comme vraisemblable le renseignement que nous donne M. Gunn (*Cartonensia*, p. 40), en avançant que le pape Léon X envoya cinq semblables tapisseries à l'empereur Maximilien, lequel mourut en 1519. C'est pourquoi, sans nous arrêter plus longtemps à ces données tout à fait problématiques, nous croyons devoir nous en tenir à des renseignements qui présentent du moins quelque apparence de certitude.

A Mantoue, dans l'église S. Barbara, se trouvaient une suite de dix tapisseries qui, selon des écrivains de la localité, tels que Bettelini (*Lettere Mantuane*) et Cadioli (*Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Mantua*), auraient été tissées dans la fabrique que le duc Federico fonda dans le faubourg S. Giorgio. Lors de la restauration de la susdite église en 1783, ces tapisseries passèrent dans le palais ducal et furent suspendues, dans la chambre des Arazzi, avec des tapisseries néerlandaises représentant des Chasses. Ce sont neuf sujets de l'Histoire des Apôtres; mais, pour remplacer le dixième sujet de cette histoire, au lieu de l'étroite tapisserie qui représente saint Paul en prison, nous voyons ici le Christ sortant du tombeau. Cette dernière tapisserie se termine dans le bas par une arabesque dans le genre d'un socle, avec les figures allégoriques de la Charité et de l'Espérance qui semblent avoir été exécutées d'après un dessin de Jules Romain. La Remise des clefs à saint Pierre, la Conversion de saint Paul et sa Prédication à Athènes sont accompagnées d'arabesques formant pilastres, toujours pareilles de chaque côté de la tapisserie; deux de ces arabesques sont imitées de celles de Raphaël, avec

les Parques et les Vertus théologales. La troisième de ces tapisseries a pour pilastre une arabesque qui semble composée par un élève de Jules Romain et qui réunit les figures allégoriques de la Musique, de la Géométrie, de l'Astronomie et de l'Arithmétique. La Guérison du paralytique a pour accessoires, d'un côté les Quatre Ages, et de l'autre les Heures du jour; saint Paul à Lystra est entouré de deux scènes des Travaux d'Hercule: celle qui représente Hercule soulageant Atlas de son fardeau appartient à un carton de Raphaël; l'autre paraît être de l'invention d'un élève de Jules Romain. Enfin, la tapisserie de la Mort d'Ananie a un entourage où s'encadrent différents Dieux. Ces tapisseries sont beaucoup mieux conservées que celles du Vatican, mais elles n'étaient point si riches que les premières, car dans le tissage des laines on n'a pas mêlé de fils d'or.

A Urbin aussi, comme l'assure Pungileoni (p. 173 de sa notice), se trouvait un bon ouvrier en tapisseries (*arazzista*), de Milan, que le duc Francesco Maria avait richement récompensé, du temps même de Raphaël. Ce fut de cette fabrique peut-être que sortirent les tapisseries qui se trouvaient autrefois à Loreto. Selon Gunn, il y en avait six qui offraient les mêmes compositions que les cartons de Hampton Court, à l'exception de la Mort d'Ananie. Pungileoni avait promis des détails plus circonstanciés sur ces tapisseries, mais la mort l'a empêché de tenir sa promesse.

En Angleterre, il y a plusieurs exemplaires des tapisseries de l'Histoire des Apôtres, qui, pour la plupart, ont été tissées dans le pays même, car, vers la fin du règne de Henri VIII, l'art de fabriquer des tapisseries avait été importé en Angleterre par William Sheldon. Le roi Jacques Ier avait fondé, à Mortlake, dans le comté de Surrey, une fabrique sous la direction de Sir Francis Crane, et il confia l'inspection des travaux au peintre Cleen ou Cleyn de Rostock, qui avait étudié son art à Rome. De plus, nous avons démontré, par une citation empruntée au Catalogue de van der Doort, directeur des collections d'art du roi d'Angleterre, que, sous Charles Ier, les sept cartons, acquis par lui, furent tissés dans cette fabrique. Mais, bien avant cette époque, un exemplaire complet des tapisseries exécutées d'après les compositions de Raphaël vint en Angleterre, et Peachem (*Complete Gentleman*. London, 1634, t. IV, p. 137) rapporte qu'elles furent suspendues dans le Banqueting Hall, à Whitehall. Selon quelques auteurs, ces tapisseries étaient un présent de Léon X à Henri VIII, mais, selon d'autres, ce roi les aurait acquises de la république de Venise. En tous cas, il est certain que ces tapisseries étaient venues en Angleterre sous le règne de Henri VIII, et qu'après la mort de Charles Ier elles furent achetées par l'ambassadeur d'Espagne à Londres, don Alonzo de Cardeñas. Mengs (*Opere*, Roma, 1787, p. 191 et 318) nous apprend qu'un des ancêtres du duc d'Albe les avait acquises de la succession de Charles Ier, conjointement avec un tableau du Corrége représentant l'Éducation de

l'Amour. En 1823, elles furent achetées dans la maison d'Albe par M. Tupper, qui les porta sur-le-champ à Londres et qui les exposa dans l'Egyptian Hall. Ce sont neuf tapisseries; sept d'après les cartons de Hampton Court et deux d'après les tapisseries du Vatican, la Conversion de saint Paul et la Lapidation de saint Étienne. On voulait les vendre moyennant un prix très-élevé au roi d'Angleterre; mais, comme le marché ne se réalisa point, elles revinrent sur le continent et allèrent à Berlin où nous les retrouverons plus loin. On conserve, en outre, à Madrid, dans le palais du roi, deux exemplaires de ces mêmes tapisseries, qui sont en Espagne depuis longtemps et qu'on expose de temps à autre pour servir à l'étude des artistes. Nous n'avons pas été assez heureux pour voir ces tapisseries lors de notre séjour à Madrid; mais nous avons su qu'un seul de ces deux exemplaires était tissé avec du fil d'or. Un troisième exemplaire, qui se trouve aussi en Espagne et appartient au duc de Villa Hermosa, aurait été, dit-on, fabriqué en Flandre, dans le cours du seizième siècle.

A Broughton Hall qui était autrefois la résidence des ducs de Montague et qui est actuellement la propriété du duc de Buccleugh, il y a sept tapisseries d'après les cartons de Hampton Court. Cinq d'entre elles sont absolument de la même grandeur que les originaux, mais les deux autres sont plus étroites et ne donnent qu'une partie des compositions : ce sont la Remise des clefs, où il n'y a que trois figures, et la Mort d'Ananie, où le sujet est complétement changé, car c'est une femme, et non pas Ananie, qui tombe frappée de mort. Ces tapisseries ne sont pas d'une exécution excellente. Selon la tradition, ces tapisseries auraient été un présent du roi d'Angleterre au duc de Beaumont, à son retour de France.

A Abbey Ford, en Devonshire, résidence de M. Gwynn, on voyait encore cinq de ces tapisseries. C'étaient : la Pêche miraculeuse, la Remise des clefs, la Guérison du paralytique, Saint Paul et saint Barnabé à Lystra et la moitié du sujet de la Mort d'Ananie. Suivant les nouvelles que nous avons reçues en dernier lieu, trois de ces tapisseries passèrent, on ne sait comment, à Burleigh House, résidence du marquis d'Exeter. Ce sont la Remise des clefs, la Guérison du paralytique et Saint Paul à Lystrie [1].

A Dresde, on conserve six tapisseries de la même suite, qui furent retrouvées dans les circonstances suivantes : le cardinal Albani avait dit à Rome au peintre Casanova, que, selon un document authentique qui se trouve dans les archives du Vatican, il devait exister à Dresde sept tapisseries d'après les cartons de Raphaël, que le pape Léon X avait fait tisser à Arras pour l'électeur de Saxe. Dans une soirée littéraire qui eut lieu à Dresde, en 1814, Casanova communiqua ce renseignement, d'après lequel le baron de Rakuitz, premier maréchal de la cour, fit faire des recherches,

1. Voy. W. Gunn, *Cartonensia*, p. 209, et le *Berliner Museum für bildende Kunst* du 21 janvier 1833.

et l'on découvrit effectivement six de ces tapisseries roulées dans les combles du palais. Elles furent alors suspendues, après avoir été nettoyées avec soin. Mais la septième tapisserie, représentant la Mort d'Ananie, ne se retrouva pas.

A Berlin, on voit actuellement, dans la rotonde du musée, neuf tapisseries, de l'Histoire des Apôtres, absolument semblables à celles de Rome et tissées également avec des fils d'or. Il ne manque, dans cette suite, que le sujet de Saint Paul en prison. Ce sont les mêmes tapisseries que nous avons mentionnées plus haut comme étant restées en Angleterre depuis Henri VIII jusqu'après la mort de Charles Ier, et acquises alors par le duc d'Albe, puis envoyées à Madrid, rapportées, en 1823, à Londres par M. Tupper. Après qu'on les eut offertes en vente, pendant vingt ans, sans trouver d'acquéreur, le roi de Prusse les acheta enfin [1] et les fit placer dans son château de Monbijou ; elles ornent à présent le musée de Berlin. Quoiqu'elles aient perdu beaucoup de leurs couleurs et de leur lustre primitif, l'aspect général en est encore assez satisfaisant.

A Paris, ou en France, il y avait aussi une suite de ces mêmes tapisseries, puisque Félibien (*Entretiens*, etc., t. Ier, p. 325) mentionne dix morceaux de l'Histoire des Apôtres d'après des compositions de Raphaël. Peut-être sont-ce celles qui furent léguées au roi par le cardinal Mazarin, mort le 19 décembre 1660, ainsi que le témoigne un passage de son testament publié dans : *Itinerario o sincero racconto del viaggio fatto da Alessandro Farnese duca di Parma* (Venezia, 1666, p. 30). Voici ce passage : « Lascio al re un bellissimo fornimento di tapezzerie et tutti li quadri che sono nella libreria. — Alla principessa di Conte una bella tapezzeria disegno di Raffael. » Comme le cardinal avait acquis plusieurs tapisseries à la vente des objets d'art provenant du roi d'Angleterre Charles Ier, celles de l'Histoire des Apôtres pouvaient provenir de cette source. Au reste, Goethe vit à Strasbourg ces tapisseries exposées, en 1770, pour la réception solennelle de la reine Marie-Antoinette à son arrivée aux frontières de France, comme il le rapporte dans la seconde partie de ses Mémoires (*Aus meinem Leben*, p. 236).

TAPISSERIES DE RAPHAEL.

SECONDE SÉRIE.

Avec des sujets tirés de la Vie du Christ.

Les douze tapisseries de la Vie du Christ, avec une treizième représentant des figures allégoriques, sont un présent que le roi François Ier en-

1. En 1844, dit M. Waagen, dans la longue description qu'il donne de ces tapisseries à la fin du Catalogue du musée de Berlin. (*Note de l'éditeur.*)

voya au pape lors de la canonisation de saint François de Paule, comme le rapporte Cancellieri, d'après une notice insérée dans le *Magasin encyclopédique* (troisième année, 1797, t. III, p. 379), et comme, auparavant, le P. Isidoro Toscana (*Vita di S. Francesco di Paola*, Roma, 1731) l'avait déjà raconté en ces termes : « Au jour de la canonisation de saint François de Paule, l'église de Saint-Pierre fut tendue de riches tapisseries tissées de soie et d'or ; sur ces tapisseries sont représentés avec grand art et grand luxe les actes et mystères de Notre-Seigneur Jésus-Christ, si bien qu'on les considère comme les plus belles et les plus précieuses qu'il y ait en Europe. » La canonisation du saint eut lieu le 1er mai 1519, sous Léon X ; mais il est à peu près constant, néanmoins, qu'à cette époque les tapisseries n'étaient point arrivées à Rome. Premièrement, les compositions témoignent qu'elles ne furent point exécutées sous la direction de Raphaël; secondement, ces tapisseries ne sont pas décrites par Paolo Giovio dans sa Vie de Léon X, où il fait la description de la première série des tapisseries de Raphaël; troisièmement, dans la treizième de ces tapisseries, représentant des figures allégoriques, on remarque cette devise : *Candor illæsus*, que Jules de Médicis n'adopta que sous le pape Adrien VI, successeur de Léon X. (Voy. P. Giovio, *Dialogo delle Imprese*, etc., p. 52.) On peut donc admettre que le roi François Ier, à l'occasion de cette canonisation, qu'il avait vivement sollicitée, promit au pape un présent de tapisseries et qu'il fit faire la commande des cartons à Raphaël. Différents dessins, encore subsistants, prouvent en effet que Raphaël exécuta diverses esquisses pour ces tapisseries; mais il paraît cependant qu'il était loin d'avoir achevé son travail, lorsque la mort l'enleva, moins d'une année après. C'est alors que Jules Romain et d'autres élèves de Raphaël se chargèrent de la commande et de l'exécution des cartons, ainsi qu'on peut le reconnaître dans plusieurs de ces compositions et comme nous l'indiquerons plus particulièrement en les décrivant d'une manière détaillée.

Ces tapisseries sont plus hautes que celles de la suite des Actes des Apôtres, mais elles sont très-inégales en largeur. Elles se distinguent aussi des premières en ce qu'elles sont complétement entourées d'une large bordure représentant des fleurs et d'autres ornements. Les gardiens du Vatican appellent ces tapisseries traditionnellement : *Arazzi della scuola nuova*, comme ils désignent aussi, par opposition, sous le nom d'*Arazzi della scuola vecchia*, les tapisseries des Actes des Apôtres. On doit croire que la *scuola nuova* s'entend des élèves de Raphaël. Selon Fea (*Nuova Descrizione di Roma*), ces tapisseries servirent longtemps de décoration à la partie de la basilique qui fut détruite sous le pontificat de Paul V; plus tard, aux grands jours de fêtes de l'Église, on les suspendait sous le péristyle de Saint-Pierre. Actuellement, elles sont, ainsi que celles de

la première série, exposées à demeure dans les salles du Vatican dites Chambres de Pie V.

197. *Le Massacre des Innocents.*

Trois étroites tapisseries.

Primitivement, les sujets représentés dans ces trois tapisseries ne formaient qu'une seule composition; mais ils furent divisés en trois parties par les élèves de Raphaël, selon les besoins de la destination des tapisseries. Il ne saurait y avoir doute à cet égard, car comment Raphaël aurait-il eu l'idée de représenter le même sujet trois fois et de trois manières, dans une suite de la Vie du Christ composée de douze tableaux!

Le musée Teyler, à Haarlem, possède trois dessins pour les trois parties de ce sujet. Ils sont largement traités, mais ils n'ont pas néanmoins un caractère assez magistral pour pouvoir être considérés comme des originaux de Raphaël. Nous avons vu, chez le professeur Posselger, à Berlin, un dessin dans lequel ces trois compositions n'en forment plus qu'une seule, mais roide et sèche. En 1831, nous avons vu encore deux dessins semblables en Angleterre; l'un, au Musée Britannique, et l'autre, chez M. George Mordant. Nulle part, cependant, nous n'avons découvert le dessin original.

Gravures sur bois des trois compositions réunies, en clair-obscur, avec le monogramme NDB. 1544[1]. Bartsch, t. XII, p. 33, n° 7. — Gravé par August Hirschvogel, 1545. Bartsch, t. IX, p. 171, n° 2.

Il est remarquable que déjà, dans ces deux estampes, la division de la composition primitive est indiquée par trois planches distinctes jointes entre elles, d'où il résulte qu'on ne trouve souvent qu'une ou deux parties de l'ensemble. Les descriptions qui vont suivre sont prises de gauche à droite suivant l'ordonnance de la composition de Raphaël.

a.) A gauche, au premier plan, un soldat, qui se penche en avant, saisit par la jambe un enfant que la mère, tombée à terre, essaie encore de défendre. Derrière elle, un homme barbu enfonce son poignard dans la gorge d'un enfant, et, plus au loin, deux hommes arrêtent trois femmes qui s'enfuient avec leurs enfants. Ce massacre a lieu près d'un superbe édifice, décoré de colonnes et de niches. Dans le fond, on voit une rotonde semblable au Panthéon d'Agrippa.

Gravures : M. A. Corneille. Bonne eau-forte sans nom, mais avec l'adresse : *Si vendono in Roma vicino all' oroggio della chiesa nuova*, in-fol. — Séb. Vouillemont, 1641, grand in-fol. — Angelus Campanella, petit in-fol. — Pomp. Lapi, 1783, in-fol. — M. Sorello, à l'eau-forte. — Louis Sommerau, n° 2, 1779, à l'eau-forte, in-fol. — Landon, n° 127. — D'après un dessin dans l'ancien cabinet de Praun, à

1. Zani (*Enciclopedia*, etc., V, p. 379) suppose que cette gravure sur bois est de Nic. Poldrini. Heinecke (*Nachrichten*, etc., II, p. 390) se trompe en la croyant de Nicola Vicentini, la marque de celui-ci étant tout à fait différente.

Nuremberg, par J. Th. Prestel, 1776, à l'aquatinte. Petit in-fol. en contre-partie. — La tête de la mère vue de profil, à l'eau-forte, par Jacob Frey, in-12.

Un grand fragment du carton de cette tapisserie était dans la possession de feu Prince Hoare, secrétaire de l'Académie royale à Londres. Ce fragment contient toute la partie inférieure, mais il avait été, du temps de Richardson[1], entièrement repeint à l'huile, ce qui fait qu'en 1831 nous avons eu beaucoup de peine à y reconnaître un carton de l'école de Raphaël. W. Grunn raconte, d'après Dodsley (*London and its environs*, t. III, p. 160), que ce carton avait été mis en gage en Angleterre; que le prêteur, qui voulait le garder, l'avait recouvert de couleurs à l'huile; qu'un procès, en raison de ce fait, fut plaidé à Westminster, etc. Cette anecdote nous paraît peu vraisemblable et nous en laissons toute la responsabilité à son auteur. Actuellement, ce carton, qui appartient à la National Gallery[2], à Londres, a été verni et mis sous verre; il est à peine reconnaissable.

b.) Sur le devant est assise une femme qui a, sur les genoux, son fils mort et qui joint les mains en gémissant. Derrière elle, un homme saisit un enfant que sa mère emporte sous son bras, pendant que de la main droite elle cherche à le protéger. Dans le fond, trois femmes s'enfuient, poursuivies par un homme armé d'un poignard. On voit encore une jeune femme monter les marches d'un escalier sur lequel se trouvent beaucoup d'hommes et de femmes en proie à la plus violente douleur.

Gravures : Séb. Vouillemont, 1641, grand in-fol. — Étienne Baudet, à l'eau-forte. — L. Sommerau, 1780. A l'eau-forte. — Angelus Campanella, petit in-fol. — Pompeo Lapi, 1783, avec une dédicace au marchese de Silva. Voy. Zani, part. II, vol. V, p. 380. H. 19" 5'''; l. 11" 11'''. — Landon, n° 126.

Selon Fernow (*Rœmische Studien*, t. III, p. 105), les cartons pour le Massacre des Innocents auraient été coupés en différents morceaux afin de pouvoir être partagés entre les héritiers d'un ancien possesseur. Il est certain que Richardson en acquit plusieurs les uns après les autres, si bien qu'il en possédait cinquante[3]. En parlant de ces morceaux, il dit qu'en général ils n'étaient point achevés, mais seulement esquissés à la pierre noire; la couleur de quelques-uns étant en partie tombée, il put remarquer que le dessin n'avait pas toujours été scrupuleusement suivi par l'artiste qui les avait mis en couleur.

1. Voy. *Traité de la peinture*, III, p. 459.

2. N° 184 du Catalogue de la National Gallery, qui, aux graveurs de cette composition ci-dessus mentionnés par M. Passavant, ajoute E. Baudet. Le carton a 9 pieds (anglais) 11 pouces de haut et 9 pieds 3 pouces de large. Les figures sont plus grandes que nature. Il a été donné par M. Prince Hoare à l'hôpital des Enfants-Trouvés (*Foundling Hospital*), qui l'a mis en dépôt à la National Gallery. (*Note de l'éditeur.*)

3. Un de ces fragments, contenant le visage d'un homme barbu qui s'incline en avant, a été gravé à l'eau-forte par J. Richardson lui-même. Petit in-8, avec cette marque : Rafael Urb. I. R. F.

Aujourd'hui ces fragments sont dispersés. De ceux qui furent faits pour cette tapisserie du Massacre des Innocents nous n'en connaissons que deux, qui révèlent la manière de Jules Romain.

1° La tête de la femme qui monte l'escalier, hardiment peinte à la colle, se trouve dans la collection du comte Spencer à sa résidence d'Althorp. Au lieu du mur qui fait le fond dans la tapisserie, on voit un peu de ciel, ce qui est sans doute un repeint postérieur. Dans les *Ædes althorpianae*, du bibliothécaire Dibdin, il y a une gravure de Worchington, faite en 1820, d'après ce fragment, que lord George John Spencer avait acquis à Rome, ainsi que le rapporte Dibdin.

2° La tête de la femme assise qui pleure, au premier plan, est dans la collection de Christ Church College, à Oxford. Ce dessin, assez bien conservé, quoique composé de différents morceaux rajustés, est fait à la pierre noire et vigoureusement colorié à l'eau. C'est un présent du Rév. Mordant Crachrode à l'université d'Oxford.

A la vente de la succession de Richardson, cette tête fut achetée, sous le n° 54, par le docteur Stark, pour 10 liv. st. Selon W. Gunn (*Cartonensia*), cette mère éplorée serait imitée de la figure allégorique d'une Province captive qui se trouve sur le piédestal de la statue colossale de Rome triomphante sur le Capitole. Le bas-relief de ce piédestal offre, il est vrai, une figure de femme assise en pleurs, mais sans enfant, et dont la pose est peu différente de celle de la mère du Massacre des Innocents; mais la ressemblance des deux figures pourrait bien être un effet du hasard. Ceux qui veulent y voir une imitation de la part de Raphaël se fondent sur cette opinion que le grand peintre d'Urbin, de même que nos artistes académiques modernes, cherchait sans cesse à s'approprier les beautés de l'art antique. On pourrait, avec bien plus de raison, admettre que Raphaël a pris le motif de cette figure dans une fresque du Massacre des Innocents par Giovanni da Milano, à Assise.

c.) A droite, un homme, qui se baisse, saisit un enfant, tombé à terre, pour le poignarder; auprès de lui un autre bourreau tient un enfant sous le bras, tandis qu'il fait un mouvement vers une mère qui cherche à reprendre son enfant que lui enlève un soldat. Deux autres femmes s'enfuient remplies de désespoir. Pour fond, la porte d'une ville et quelques édifices dans un paysage. Cette tapisserie est un peu plus large que les deux précédentes, qui sont très-étroites.

Gravures : S. Vouillemont, 1641, grand in-fol. — A l'eau-forte, par Louis Sommerau, 1780, in-fol. — D'après un dessin par un anonyme et marqué dans le bas: Raphael d'Vrbino inuenit. A l'eau-forte, en contre-partie. H. 9" 3'"; l. 7". — Landon, n° 414.

Dodsley (*London and its environs*, t. III, p. 160) cite deux fragments

d'un carton du Massacre des Innocents, comme étant chez le roi de Sardaigne. Ces deux fragments nous sont inconnus.

W. Gunn, dans sa *Cartonensia*, cite encore trois fragments qui ont figuré dans la vente de Richardson : nº 52, la tête d'un des bourreaux, vendue, à M. Pocklington, pour 5 liv. st. 10. Nº 58, les têtes de deux mères (grav. dans le recueil de Sommerau, nº 3), vendues pour 3 liv. st. 10. Celles-ci furent achetées plus tard, en 1779, par Flaxman, à la vente du duc d'Argyll et données en présent à M. Saunders, à Bath. La première serait actuellement en la possession de M. W. Gunn; mais, comme, suivant lui (p. 43), cette tête ne se trouve point dans le Massacre des Innocents, qu'elle n'a pas l'air effaré, mais qu'elle semble plutôt gaie, nous ne savons quelle conclusion tirer de ces renseignements.

Le même écrivain dit encore (p. 204) qu'on trouve chez M. And. Fountaine, à Narford Hall, comté de Norfolk, deux des trois parties qui forment la composition entière du Massacre des Innocents. Ce seraient des esquisses dans lesquelles il n'y a point de fond d'architecture.

198. *L'Adoration des Bergers.*

La Vierge, accroupie, caresse l'enfant Jésus couché dans la crèche ; au fond de l'étable, un bœuf et un âne. Du côté gauche, arrivent quatre bergers auxquels saint Joseph montre l'enfant nouveau-né; l'un d'eux présente à genoux des œufs, l'autre joue de la cornemuse, comme le font encore aujourd'hui les pifferari de Rome, à l'époque de l'Avent, devant les madones. A droite, à l'entrée de l'étable, arrivent deux autres bergers, l'un, portant un agneau, l'autre, tenant en laisse un grand chien à collier. Dans le haut, de chaque côté, volent quatre petits anges qui chantent. Cette tapisserie est une des meilleures de la série : elle trahit incontestablement, dans le caractère du dessin et dans les formes des têtes, la manière de Jules Romain.

Une esquisse au bistre, pour cette composition, passa de la collection R. Udney et Dimsdale dans celle de Th. Lawrence. Ce dessin a beaucoup souffert. Peut-être est-ce le même que l'Anonyme de Morelli a vu, en 1530, chez Gabriel Vendramini, à Venise.

Gravures: Par un élève de Marc-Antoine, gravure médiocre. H. 9" 6"', l. 12" 3"'. Dans la manière de Marco da Ravenna, avec l'adjonction d'une figure de Dieu le Père qui plane, les bras étendus, dans une gloire entourée de six anges. Bartsch, t. XV, p. 15, nº 3. Le dessin original, à la sépia, rehaussé de blanc, par Jules Romain, se trouve dans la collection du Louvre, à Paris. Zani (*Enciclopedia*, part. II, t. V, p. 82) cite une copie de la gravure avec cette souscription : *Dominus dixit ad me... Tomaso de Torti for. Romae.* — Hier. Cock exc. 1563. Egalement avec Dieu le Père dans le haut. Petit in-fol. — Theodor Galle exc. Petit in-fol. — D'après un dessin de R. Dalton. Londres, 1753. In-fol. en larg. — Mich. Sorello. In-fol. en larg. — Louis Sommerau, 1780, à l'eau-forte. In-fol. en larg.

Dans le catalogue de la succession de Richardson se trouve indiqué un

fragment du carton de cette composition; ce fragment, représentant la tête d'un berger en adoration, dans l'étable, à gauche, fut vendu pour 5 livres 5.

Dans la galerie du cardinal Fesch, à Rome, se trouvait un petit tableau semblable à la gravure de l'école de Marc-Antoine, Bartsch, nº 3, seulement avec un fond différent où l'on voit une ville dans le goût néerlandais.

Une esquisse à l'huile, sur papier, qui est dans la galerie de Copenhague, a été décrite dans le Catalogue de Spengler, en 1827, sous le nº 4. — C. F. de Rumohr (*Stuttgarter Kunstblatt*, 1825, p. 345) doute de l'originalité de cette esquisse peinte, quoiqu'elle soit très-spirituellement traitée. Il la croit d'un élève de Raphaël.

199. *L'Adoration des Mages.*

C'est une riche composition pour une très-large tapisserie. Devant une petite chaumière, au-dessus de laquelle brille une étoile, la Vierge est assise, l'enfant Jésus sur ses genoux. Celui-ci tient un petit vase d'or que le plus vieux des trois rois, à genoux, vient de lui présenter. Derrière celui-ci, le plus jeune des mages se penche en avant, et, à droite, le troisième roi, agenouillé, lève le couvercle d'un vase qu'il offre au nouveau-né. Saint Joseph, placé derrière la Vierge, regarde avec admiration. Aux deux côtés, se trouve la suite des mages, et, derrière ces groupes, on aperçoit, caparaçonnés à l'orientale, des chevaux, des chameaux et des éléphants. Les figures, qui souvent sont d'un mouvement forcé, et le caractère des têtes dénoncent évidemment la main de Jules Romain.

Une esquisse, au bistre, qui a beaucoup souffert, fut achetée à la vente du roi de Hollande par M. Sam. Woodburn, de Londres, pour 100 fl.

Gravures : Hier. Cock, dans la manière de Wierix, d'après un dessin, avec quelques changements. H. 5" 7'"; l. 6" 3'". — Seb. Vouillemont. In-fol. en larg. — Pietro Santi Bartoli, à l'eau-forte, en trois grandes planches, dont l'une serait de M. Corneille. H. 18" 3'"; l. 34" 4'". — A l'eau-forte, par Louis Sommerau. In-fol. en larg. — Landon, nº 125.

Dans la galerie de Dresde se trouve un petit tableau, en hauteur, dans lequel le peintre s'est servi de cette composition. Il porte l'inscription suspecte : MR. 1509, et semble être l'ouvrage d'un Néerlandais, qui a placé trois chiens sur le premier plan, dont deux sont imités d'Albrecht Dürer.

Chez M. W. Beckford, à Bath, nous avons vu aussi, en 1831, un petit tableau reproduisant la partie centrale de cette composition, et tout à fait semblable au dessin qui est chez les frères Woodburn. Ce tableau nous a paru être exécuté par un élève de Raphaël. Peut-être est-ce le même qui fut vendu en 1716, à Amsterdam, dans la succession de J. van Beussingen, pour 1,025 florins.

200. *La Présentation au Temple.*

Sous le péristyle du temple, le grand prêtre, accompagné d'un jeune lévite, reçoit la Vierge qui lui présente l'enfant Jésus. Derrière elle, saint Joseph, et sur le côté gauche, trois femmes, dont l'une porte un petit panier avec des pigeons. La composition et le dessin de cette tapisserie sont faibles.

Gravures : R. Dalton. Grand in-fol. en larg. — Michael Sorello. In-fol. en larg. — A l'eau-forte, par L. Sommerau, 1780.

Il existe plusieurs dessins de cette composition. On attribue, avec raison, celui qui est dans la collection du Louvre à un élève de Raphaël; il est lavé et rehaussé de blanc. Voy. *Notice des dessins*, etc., Paris, 1811, n° 324. Un second dessin, provenant de la collection Lanckrick, a passé successivement dans celles de P. Lely, de J. Richardson, de W. Roscoe, et, en dernier lieu, dans celle de M. Ford, à Londres. Le troisième dessin, incomparablement plus beau que les autres, passa de la collection Paignon-Dijonval dans celle d'Oxford. Il est fait à la plume sur papier gris, lavé au bistre et rehaussé de blanc. On peut l'attribuer à Francesco Penni.

201. *La Résurrection du Christ.*

Le Christ, dans l'attitude de la bénédiction et la bannière triomphale dans la main gauche, sort de la grotte sépulcrale en marchant sur la pierre qui en fermait l'entrée. Cinq soldats gardiens, à gauche, et sept, à droite, se heurtent confusément ou s'enfuient. On voit Jérusalem dans le riche paysage du fond, et les trois saintes femmes se rendant au tombeau. Cette tapisserie, qui a la même largeur que celle de l'Adoration des Mages, n'est pas d'un si beau dessin que cette dernière, quoique les figures en soient aussi très-vives de mouvement.

L'esquisse de cette composition, à la sépia, rehaussée de blanc, est bien de Raphaël et se trouve actuellement dans la collection d'Oxford. Mais le carton pour la tapisserie parait avoir été exécuté par un des plus faibles élèves de Raphaël. Au reste, l'ouvrier qui a lissé cette tapisserie semble en avoir très-librement usé avec le carton, puisque le paysage du fond porte évidemment le cachet de l'école des Pays-Bas.

Gravures : R. Dalton et autres, 1753. Grand in-fol. en larg — Michael Sorello. In-fol. en larg. — L. Sommerau, 1780, a l'eau-forte. In-fol. en larg. — Peut-être d'apres une esquisse tout à fait differente de la tapisserie, par un anonyme, chez Ant. Lafrerij, 1576. Composition de 10 figures. H. 13" 6'"; l. 10" 4'". — Landon, n° 342. — Cherubin Alberti, 1628. Le Christ ne touche pas la terre. Bartsch, t. XVII, p. 58, n° 24. Cette gravure, très-differente de la tapisserie, n'a certainement pas été faite d'après un dessin de Raphael.

202. *Le Christ apparait à Marie-Madeleine.*

Le Christ, sous la figure d'un jardinier, apparaît à Marie-Madeleine qui

tient un vase de parfums dans sa main gauche. Derrière un buisson de roses, on voit le sépulcre ouvert et une partie de la ville de Jérusalem. La composition est faible et les figures sont lourdes. Les tisseurs néerlandais ont très-richement décoré le paysage dans cette tapisserie qui est très-étroite et tout en hauteur.

Gravures : J. B. M. Corneille, à l'eau-forte. N. Billy, *Romæ exc.* Haut. 18" 3"', larg. 8" 10". — Séb. Vouillemont, in-fol. — Joh. Folo, pei. in-fol. — Mich. Sorello, in-fol. — A l'eau-forte, par L. Sommerau, 1780, in-fol. — Landon, n° 128.

203. *Le Christ aux Limbes.*

Le Christ, tenant la bannière triomphale, est debout à l'entrée d'une grotte et présente à un des patriarches sa main. Adam et Eve sont agenouillés près du Christ, le jeune Abel devant eux, et, à gauche, saint Jean-Baptiste en adoration. Cette tapisserie, qui était moins large que les autres, fut brûlée pendant la révolution de 1798, dit-on, par des juifs qui voulaient mettre en lingots les fils d'or. Par les gravures, nous connaissons seulement cette composition, qui est d'une si belle ordonnance qu'on est tenté de croire que le carton en fut fait d'après une esquisse de Raphaël.

Gravures : Nic. Beatrizello, 1541; épreuves postérieures chez Ant. Lafrerij, 1571. Bartsch, t. XV, p. 250, n° 22. — Mich. Sorello, in-fol. — A l'eau-forte, par L. Sommerau, 1780, in-fol. — Landon, n° 389.

204. *Le Christ à Emmaüs.*

Le Seigneur est assis à table, sous une treille, et ses deux disciples sont à ses côtés, vivement émus, pendant que Jésus prononce la bénédiction du pain. Sur le devant, un chien ronge un os que convoite un chat qui s'en approche avec envie. Cet épisode et quelques autres qui enrichissent cette composition peuvent être considérés comme des additions néerlandaises. La composition même semble d'un élève de Raphaël.

Gravures : Séb. Vouillemont, 1642, in-fol. — Andr. Procaccini, petit in-fol. — Angelo Campanella, avec une bordure ornée. Petit in-fol. — Michael Sorello, in-fol. — R. Dalton exc., in-fol. — A l'eau-forte, par L. Sommerau, in-folio. — Landon, n° 129.

Un dessin au bistre, par un élève de Raphaël, mais très-détérioré, se trouve dans la collection d'Oxford. Un autre, sur papier rougeâtre, passa du cabinet R. Udney dans celui de Mme Forster. C. Metz en a donné un fac-simile dans son ouvrage des *Imitations*, etc. (Londres, 1798).

205. *L'Ascension du Christ.*

Le Christ monte aux cieux ; deux anges, vus en raccourci, descendent de chaque côté, et, dans le bas, on voit onze apôtres agenouillés. L'exécution de cette tapisserie est très-médiocre.

Gravures : Andr. Marelli. Haut. 16" 5"', larg. 13" 9"'. Andr. Procaccini, en lar-

geur, à l'eau-forte. — L. Sommerau, 1780, à l'eau-forte. — Nic. Beatrizetto, 1541, mais en largeur; peut-être d'après une esquisse de Raphael. Bartsch, t. XV, p. 250, n° 21. — Landon, n° 130.

206. *La Descente du Saint-Esprit.*

La Vierge est placée entre saint Pierre et saint Jean au milieu des douze apôtres; deux saintes femmes sont debout derrière elle. Dans le haut, on voit le Saint-Esprit qui remplit de clarté l'espace et qui allume une langue de feu au-dessus de chaque tête. L'exécution de cette tapisserie est, comme celle des précédentes, très-faible. La composition elle-même en est trop roide et trop symétrique pour qu'on puisse l'attribuer à Raphaël. Richardson (*Essai sur la théorie de la peinture*, t. Ier, p. 135) cite un dessin qui était en la possession de son frère, dessin semblable à la gravure et qu'il croyait de Raphaël.

Gravures : Dans la manière de Jac. Caraglio. Bartsch, t. XV, p. 70, n° 6. — Copie à l'eau-forte par Ant. Lafrerij. Haut. 10", larg. 15". — Andr. Procaccini, in-fol. en larg. — Hier. Carattoni, avec la bordure de la tapisserie, in-fol. en larg. — G. Audran, in-fol. en larg. — R. Dalton excud., grand in-fol. en larg. — L. Sommerau, 1780, in-fol. en larg. — Landon, n° 423.

207. *Sujet allégorique.*

Cette allégorie, qui fait allusion à la papauté, représente la figure de la Religion avec un petit ange tenant un livre ouvert, et assise sur un arc-en-ciel. On voit, aux pieds de la Religion, un grand globe de cristal dans lequel se reflètent des images de guerre et d'incendie. La figure de la Justice est assise à gauche, et celle de la Charité à droite. Au bas, dans un paysage, il y a deux lions qui tiennent chacun un drapeau où sont brodés le dais pontifical et les clefs du Saint-Siége. Près du globe de cristal, on lit ces mots : *Candor illæsus*, et dans l'arabesque du bas on voit les armes des Médicis. Nous avons déjà dit que la devise : *Candor illæsus*, avait été adoptée par Clément VII, lorsqu'il était cardinal sous Adrien VI.

Nous ajouterons que cette tapisserie est ornée de la même bordure que les douze tapisseries de la Vie du Christ et offrait exactement la même hauteur que ces dernières; il en ressort indubitablement qu'elle fait partie de la même suite et que toutes ces tapisseries n'arrivèrent à Rome qu'après la mort de Léon X, et au plus tôt sous le gouvernement du pape Adrien VI. La composition de ce sujet allégorique n'est pas remarquable; elle manque d'ensemble et il faut l'attribuer à un élève de Raphaël. Dans l'arabesque de la partie inférieure est tissée une tablette avec l'inscription suivante : PIVS. SEXTVS. PONT. MAX. RESTIT. CVR. ANNO. PONT. SVI. XII. (1786), et dans la bordure supérieure sont répétées quatre fois les armes de ce pape. D'après cette inscription moderne, on peut admettre que sous Pie VI toutes les tapisseries du Vatican furent restaurées.

P. Marchetti, à Rome, avait l'intention de publier le recueil des tapis-

series de Raphaël reproduites au trait avec de légères ombres et il avait déjà fait graver à l'eau-forte la Guérison du paralytique par Dellarocca, en 1827; l'Adoration des Mages, par Banzo, en 1833; la Présentation au Temple, par Persichini, en 1833. Cependant les deux derniers sujets sont des eaux-fortes d'après le gradin, et nous n'avons pas ouï dire que cet ouvrage ait été continué.

A Londres, il a paru un volume in-8°, en 1838, intitulé : *The Book of the Cartoons,* lequel contenait 20 gravures, de Sommerau, avec un texte explicatif de Cattermole.

TAPISSERIES AVEC DES AMOURS JOUANT.

Souvent on attribue à Raphaël cinq tapisseries avec des Amours ou des enfants ailés, parce qu'elles ont été gravées, sous son nom, par le Maître au Dé. Vasari, au contraire, dans la Vie de Giovanni da Udine (t. IX, p. 33), attribue à ce dernier quatre de ces tapisseries. Voici le texte du passage en question : « Dipinse Giovanni i cartoni di quelle spalliere e panni da camere, che poi furono tessuti di seta e d'oro in Fiandra; nei quali sono certi putti che scherzano intorno a varj festoni adorni dell' imprese di papa Leone, e di diverse animali ritratti dal naturale; i quali panni, che sono cosa rarissima, sono ancora oggi in palazzo. » Taja se trompe, quand il dit que Perino del Vaga a fait les cartons pour ces tapisseries d'après des dessins de Raphaël. Dans les quatre premières tapisseries, les Amours jouent entre des guirlandes de fruits et de fleurs, et, dans la cinquième, au milieu des arbres.

a.) Un Amour couronné tient un sceptre et des clefs, auquel deux autres Amours présentent des pièces d'or sur un plat. Au-dessus, dans un cercle rayonnant, on voit un lion, emblème de Léon X, et sur la guirlande sont perchés un aigle et un phénix.

b.) Un Amour à cheval sur une autruche, dont un autre Amour tient la patte, tandis qu'un troisième lui arrache des plumes pour en orner sa tête.

c.) Deux Amours s'efforcent de reprendre un petit enfant qui vient d'être enlevé par un singe.

d.) Un Amour lutte avec un enfant, sur lequel deux autres Amours frappent avec leurs arcs et leurs flèches[1].

1. Nous avons vu chez les frères Woodburn, à Londres, quatre dessins de Giovanni da Udine, de la même grandeur que les gravures, et representant des sujets analogues. Ce sont vraisemblablement des esquisses destinées à être reproduites en tapisseries. Ces esquisses, des-

Gravures : Par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 208, nos 32-35. Les cuivres de ces estampes passèrent à Barlachi, puis à Ant. Lafrerij, et, en dernier lieu, en 1655, à J. J. Rossi. — Landon, nos 135-138.

e.) Huit Amours jouent dans un bois. Cette composition est d'une telle beauté, qu'on peut sans crainte l'attribuer à Raphaël. Elle diffère aussi de la disposition des quatre sujets précédents, et n'appartient peut-être pas du tout à la même série. Cependant on peut croire, d'après l'inscription de la gravure, qu'elle a été aussi exécutée en tapisserie.

Gravures : Le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 206, n° 30. — Copie en contre-partie F. H. (*Fried. Hulsius*). — Landon, n° 134.

La Chapelle de la Maison de chasse du pape, nommée la Magliana.

Nous avons dit, dans la Vie de Raphaël, que cette maison de chasse, située près du Tibre, et appartenant aujourd'hui au couvent des religieuses de Sainte-Cécile, à Translévère, avait été le séjour favori de Jules II, dont le nom se trouve souvent répété aux fenêtres de la cour, ce qui prouve que la plus grande partie de l'édifice fut élevée sous son règne. Maintenant, si l'on entre dans un petit vestibule, à droite, on voit une porte avec l'inscription F. CAR. PAPIEN. IVLII. II. P. M. ALVMNVS. Par cette porte, on arrive dans la chapelle, dont les briques du plancher portent alternativement l'inscription : IVL. II. P. MAX., avec les armes du pape ; et cette autre inscription : F. CAR. PAP., avec les armes du cardinal Alidossi. Ces dernières consistent en un aigle aux ailes éployées, d'où il ressort que le cardinal, pour s'attirer la bienveillance du pape, s'était chargé de la décoration de la chapelle[1]. De cette époque datent deux fresques :

sinées à la plume, lavées au bistre et hardiment rehaussées de blanc, offrent les sujets suivants :

f.) Trois Amours tenant une boule sur laquelle plusieurs oiseaux se livrent bataille.

g.) Trois Enfants ; l'un cueillant des fruits, un autre courant avec des jouets.

h.) Un Enfant en effraye deux autres avec une chauve-souris qu'il tient écartée par les ailes ; un autre enfant est tombé à terre.

i.) Quatre Enfants sont occupés à un arbre fruitier. Dans ce dessin, les enfants sont d'une proportion un peu plus petite que dans les premiers.

1. Francesco Alidossi, issu d'une famille princière, était allé à Rome sous Sixte IV, où le fit surtout remarquer sa beauté. Ayant reçu du pape Alexandre VI la mission d'empoisonner Jules de la Rovere, qui s'était sauvé en France, il avertit ce dernier de l'attentat qu'on tramait contre lui. Lorsque, en 1503, Jules monta sur le trône pontifical, il nomma Alidossi archevêque de Malte, puis de Pavie, de Bologne, et cardinal de Sainte-Cécile en 1505. C'est à cette époque que le cardinal fit orner la Magliana, en se qualifiant d'*alumnus*, par allusion à sa position de favori du Saint-Père. Plus tard, ces bons rapports entre le pape et lui changèrent tout à coup, car, n'ayant pu obtenir le titre de prince d'Imola, que ses ancêtres avaient autrefois porté, il essaya de se venger, et on l'accusa d'être vendu au roi de France. Pour se justifier, il dut se rendre à Ravenne, où se trouvait Jules II. Lorsqu'il y arriva, entièrement vêtu de noir et monté sur un âne, il fut assailli par Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin et neveu du pape, qui

celle de la lunette, vis-à-vis de l'autel, représentant une Annonciation, et celle qui est au-dessus de la porte d'entrée, représentant la Visitation, peintes par un élève du Pérugin, et, comme le suppose Platner, par le Spagua. A droite, il y a une fenêtre, et, à gauche, sur le mur cintré par l'arcature de la voûte, est peinte la fresque que nous décrivons ci-après, sous le n° 208.

Il a paru un ouvrage spécial concernant cette chapelle, sous ce titre : *I Freschi della villa Magliana di Raffaelle d'Urbino, incisi ed editi da Lodovico Gruner, con descrizione della villa di Ernesto Platner.* (Roma, 1847.)

208. *Le Martyre de sainte Cécile.*

La partie qui existe encore de cette peinture concorde entièrement avec la gravure de Marc-Antoine, connue sous le nom de Martyre de sainte Félicité [1]; mais une grande partie du tableau fut détruite, lorsque, pour ouvrir une tribune, on perça un grand trou dans le mur. Il ne resta que les figures ci-après désignées, qui sont un peu plus grandes que demi-nature : le juge assis, avec les huit personnages debout à côté de lui ; puis, de l'autre côté à droite, la statue de Jupiter, les figures qui sont près d'elle, ainsi que les trois femmes et l'enfant plus rapprochés. On voit aussi encore un morceau de l'homme couché qui souffle le feu. Mais toute la partie centrale du sujet n'existe plus, le fermier Vitelli ayant fait percer la muraille, en 1830, afin d'y ériger une tribune d'où il pourrait entendre la messe sans être mêlé à ses domestiques. Cet acte de vandalisme est d'autant plus regrettable, que ce qui reste de la peinture est parfaitement conservé et annonce que cet ouvrage fut exécuté par un des meilleurs élèves de Raphaël; quelques artistes même veulent y reconnaître la main du maître.

Ce qui nous autorise à placer l'exécution de cette peinture, non pas seulement à l'époque de Léon X, mais encore dans les derniers temps de la vie de Raphaël, c'est la fresque qu'on voit au-dessus de l'autel, et dans laquelle un ange jetant des fleurs est incontestablement imité de celui de

le poignarda en plein jour dans la rue. La colère de Jules II fut apaisée par le comte Castiglione ; mais, en 1516, ce meurtre servit de pretexte à Léon X pour enlever le duché à Francesco Maria della Rovera.

1. C'est une fausse denomination. Aucune des deux saintes du nom de Félicité ne fut martyrisée dans l'huile ou l'eau bouillante. Voy. les Bollandistes, *Acta sanctorum*. — La légende de sainte Cecile rapporte qu'on decapita d'abord son mari et son beau-frère, nommes Valeriau et Tiburtius, hors de la ville, près de la statue de Jupiter ; puis on la jeta dans une cuve d'eau bouillante, sans qu'elle en éprouvât aucun mal, ensuite on lui trancha la tête. — La peinture et les estampes s'accordent parfaitement avec la légende ; de plus, le lieu même du martyre est une terre appartenant encore au couvent de Sainte-Cecile, à Transtévere : ce qui ne laisse aucun doute sur le sujet représenté. En 1853, cette fresque, ayant été détachée du mur et transportee sur toile, fut mise en vente a Rome.

la grande Sainte Famille du musée du Louvre, et par conséquent postérieur à l'année 1518.

Dans les collections de Vienne et de Dresde se trouvent des dessins du Martyre de sainte Cécile attribués à Raphaël.

GRAVURES : Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 117, avec l'indication de trois copies. — Une quatrième copie porte sur ses secondes épreuves cette inscription : *Sancta Julianna virgo et martir ætatis* 18 *ann. Dno* 299. Haut. 8" 8"', larg. 10" 9"'. — 5e copie, dans le sens de l'original et dans la manière de Thomassin. Sur le bord, cette inscription : *Veni sposa Christi accipe coronam*, etc., in-fol. en larg. — Étienne de Laulne, marquée d'un S. En contre-partie. Haut. 3" 1"', larg. 4" 10"'. — Grande grav. sur bois, ancienne, en contre-partie, avec quelques changements et quelques omissions, comme, par exemple, l'enfant avec les deux hommes et le soldat, qui se trouvent les plus rapprochés de la chaudière, derrière le juge. Dans le haut, cette inscription dans un cartouche : MARTIVM S. CECILIE. La manière de faire est d'un maître, mais elle est un peu roide. Haut. 14" 4"', larg. 19" 2"' — Une fresque, à S. Giovanni Evangelista, à Porta Latina, à Rome, représentant le Martyre de saint Jean l'Évangéliste, brûlé dans l'huile bouillante, est une imitation évidente de la fresque de Sainte Cécile ; la sainte est remplacée par un homme à barbe, et les figures décapitées sont omises. Une gravure d'après cette fresque porte cette légende : *Raphael d'Urbin pinxit*, *Moreau fec.*, *Steph. Gontrel exc.*, *C. priv. R.* Dans les secondes épreuves le nom de Moreau ne se trouve plus. Haut. 20" 8"', larg. 25" 6"'. — Landon, n° 238.

La Chambre de bain pour le cardinal da Bibiena, au palais du Vatican.

Bernardo da Bibiena, cardinal de S. Maria in Portico, logeait dans le palais du Vatican, en sa qualité de secrétaire intime du pape. Ce fait nous est prouvé par ce passage d'une lettre de Léon X au cardinal, laquelle se trouve parmi celles que Pietro Bembo a écrites en latin (lib. XIII) : « Dabimus operam, ut quæ prior nostrarum ædium pars vacua erit, tua sit. » Pâris de Grassi rapporte aussi que le cardinal, qui n'avait pas de maison particulière à Rome, mourut dans le palais papal : « 1520. Hic die Veneris novembris IX cum in palatio papæ mortuus sit, nec habeat propriam domum ad quam possit deferri, mendicavimus domum in Burgo veteri Silino, ubi olim cardinalis de Aracæli habitavit, etc. » Ces chambres, où demeurait le cardinal de Bibiena, et qui sont habitées actuellement par un serviteur du pape, se trouvent à l'étage supérieur au-dessus des Loges de Raphaël. La chambre de bain, qui a environ quinze pieds carrés, est souvent nommée et on ne sait pourquoi : « Il Ritiro di Giulio II, » quoique cette partie du Vatican n'ait été bâtie qu'après la mort de Jules II, et qu'on lise encore sur la porte d'entrée cette inscription : LEO. X. PONT. MAX. Dans la Vie de Raphaël, nous avons publié la lettre de Pietro Bembo au cardinal da Bibiena, en date du 19 avril 1516, dans laquelle il prie le cardinal, au nom de Raphaël, de lui envoyer la description des autres sujets qui devaient être peints dans sa chambre

de bain, parce que ceux qu'il avait désignés antérieurement allaient être terminés. Cette chambre, tout à fait décorée dans le goût antique, contient, sur un fond rouge brun sombre, avec de légers encadrements architectoniques et des grotesques, sept tableaux principaux, offrant des sujets mythologiques, dont deux sur chaque face de mur, à l'exception du mur où se trouve la porte avec une seule peinture. Dans le socle, au-dessous des tableaux, sont représentés des Amours victorieux [1], et, sur le plafond de la voûte, il y a vingt et un petits caissons, de dimensions inégales et de différentes couleurs, encadrés dans des baguettes d'or. Parmi ces caissons, il y en a quatre avec des Amours : un, debout; le second assis, le troisième couché; le quatrième lutte en jouant avec un satyre. Le caisson octogone qui est au milieu présente, sur fond d'or, un paysage avec des arbres et deux figures. Les quatre petits caissons qui entourent celui du centre contiennent des figures sur des chars antiques, attelés de chevaux ou de taureaux. Huit petits caissons oblongs contiennent des animaux, entre autres un lion avec une harpie qui déchire un cygne. Dans les caissons en longueur, aux quatre coins, on distingue encore avec peine une demi-figure. Les autres petits tableaux sont presque effacés, plus ou moins endommagés et quelquefois même mutilés à plaisir. Les sept grands tableaux du mur représentent les sujets suivants, avec des figures d'environ quinze pouces de hauteur, traitées avec soin, à fresque, par de bons élèves de Raphaël.

209. *La Naissance de Vénus.*

A fresque. Haut. 24'', larg. 15''.

Aphrodite Anadyomène naît de l'écume de la mer. Vue presque de dos, elle pose son pied gauche dans une conque et regarde au loin l'élément immense, en tenant de la main gauche ses longs cheveux. Dans les nuages du haut, on voit le Temps enlevant les parties viriles d'Uranus avec une faucille, afin qu'il n'ait plus de rejetons et que la Terre ne soit plus menacée de tomber au pouvoir des Titans. Raphaël a voulu donner à sa Vénus naissante tout le charme d'une beauté naïve et virginale, ce que caractérise parfaitement la pose et l'expression de cette figure.

Gravures : Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 323. — Piroli, au trait. Petit in-fol. — Mich. Ang. Maestri, in-fol., en couleurs. — L'inspecteur Frenzel cite, dans le Catalogue des gravures du comte Sternberg-Manderscheid (Dresde, 1836), une estampe, sous le n° 2884, qu'il croit de Marc-Antoine, et qui est marquée de son monogramme dans le coin à gauche. Cette planche est d'une excessive rareté. — Landon, n° 177.

L'esquisse de la figure de Vénus, à la sanguine, se trouve dans le cabinet royal des estampes de Munich. Un dessin en sens inverse est aussi en la

1. Deux de ces parois ont été reproduites en lithographie coloriée dans le bel ouvrage de Louis Gruner : *Specimens of ornamental art* (London, 1850, pl. 79).

possession de M. Roger Fenton, à Londres; mais, à en juger d'après la photographie que nous avons vue, ce dessin doit être une contre-épreuve, fortement retouchée, de l'original de Munich.

210. *Vénus et l'Amour assis sur des dauphins.*

Vénus (selon d'autres, Thétis ou Galatée) est assise sur une espèce de dauphin, vue de dos et retournant la tête vers le spectateur. A côté d'elle, à gauche, un Amour, monté aussi sur un dauphin, l'excite avec une baguette. La mer pour fond. Cette scène, animée par de belles figures, est d'un charme extraordinaire.

GRAVURES : Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 324, où est aussi indiquée une copie. — Une autre copie, dans la manière de Marc-Antoine, non citée par Bartsch. Voy. Heinecke, *Dictionnaire des Artistes*, t. 1, p. 351, n° 15, et Frenzel, *Catalogue de la coll. de Sternberg*, n° 2880. — Piroli, au trait, petit in-fol. — M. A. Maestri, en couleurs, in-fol. — Landon, n° 176.

211. *Vénus blessée se plaint à l'Amour.*

Vénus, assise sous un arbre, s'appuie du bras droit sur l'Amour placé à sa gauche, en posant sa main, avec un mouvement douloureux, sur une blessure qu'elle a sur la poitrine. L'Amour, les jambes croisées, tenant son arc et ses flèches, semble prêter peu d'attention à ses plaintes. La grâce naïve de ce sujet est encore rehaussée par la beauté de la composition.

GRAVURES : Agostino Veneziano, 1516. Bartsch, t. XIV, n° 286, où est aussi indiquée une copie avec un fond de chambre au lieu du paysage. — Ang. Campanella, pour les deux éditions de la *Schola italiana* (Roma, 1773 et 1806). — Piroli, au trait. Petit in-fol. — Mich. Ang. Maestri, en couleurs, in-fol. — L. Pizzi, à la manière pointillée, dans un ovale. In-fol. — Landon, n° 172.

Un dessin de cette composition à la sanguine se trouvait dans le cabinet de Crozat. Plus tard, en 1765, il était dans la collection d'Isaac Walraven; en 1778, dans celle d'A. Rutgers; en 1800, dans celle de Plos van Amstel, et c'est sans doute le même qui se trouve actuellement dans la collection Albertine, à Vienne.

Grav. par B. Picart, n° 4, dans ses *Impostures innocentes*. Petit in-fol. — Copie par Balzer, in-4. — Ferd. Ruschweyh, 1806. In-fol.

212. *Jupiter et Antiope.*

Cette fresque est nommée aussi Pan et Syrinx. La nymphe est assise à l'ombre sous des arbres. Elle vient de se baigner dans une eau limpide qui coule à ses pieds, et elle peigne ses longs cheveux. Elle tourne vivement la tête vers le côté gauche; dans les feuillages, le dieu Pan la guette. Cette composition semble être de Jules Romain, à en juger par le dessin et par le caractère général de la scène représentée. Cette peinture, sauf quelques petits accidents, était encore bien conservée en 1835.

GRAVURES : Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 325, où est aussi indiquée une excellente copie. — Ang. Campanella, pour la *Schola italiana* (Roma, 1773 et 1806). — Piroli, au trait, petit in-fol. — J. C. de Meulemester, in-fol. — Mich. Ang. Maestri, en couleurs, in-fol. — Landon, n° 175.

213. *Vénus retirant de son pied une épine.*

Vénus, assise sous un arbre, tournée à gauche, retire de son pied droit une épine. La Fable dit que les gouttes de sang qui jaillirent de la blessure donnèrent à la rose blanche la couleur rouge. Derrière Vénus, est perchée une colombe. Ce cinquième tableau a été enlevé depuis longtemps de la chambre de bain, et la place qu'il occupait fut alors recrépie; ce n'est que par supposition que nous indiquons le sujet qu'il représentait, en nous autorisant de la copie qui existe dans la villa Palatina. Cette composition est d'ailleurs de la plus grande beauté et certainement de l'invention de Raphaël.

GRAVURES : Marc-Antoine. Haut. 10" 1''', larg. 6" 6'''. Voy. Ottley, n° 251. — Marco da Ravenna, mais avec un paysage d'Albrecht Dürer et l'adjonction d'un lapin blotti près de Vénus. Bartsch, t. XIV, n° 321, où est aussi indiquée une copie. — Piroli, au trait, petit in-folio. — D'après un beau tableau à l'huile qui est dans la galerie de Mannheim, mais où Vénus se chausse d'une sandale, par Pierre Audouin, grand in-fol. — Landon, n° 171. — Cette composition a été imitée par un ancien Italien; Vénus, assise, tournée à gauche, dans une chambre, s'essuie le pied gauche. A côté d'elle est une coupe remplie d'eau. Derrière elle, un lit, dont l'Amour ouvre les rideaux. A gauche, une fenêtre avec des vitres rondes. In-8.

214. *Vénus et Adonis.*

Cette fresque est nommée aussi Ariane et Bacchus, ou bien Angélique et Médor. Un jeune homme, assis sous des arbres, embrasse son amante couchée à ses pieds, et dont la tête repose sur ses genoux. Cette composition est de Jules Romain; le dessin original, de sa main, se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

GRAVURES : Marc-Antoine et Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n°s 484 et 485, où est aussi indiquée une copie. — Piroli, au trait. Petit in-fol. — Mich. Ang. Maestri, en couleurs, in-fol. — Landon, n° 173.

215. *Vulcain et Pallas.*

Cette composition est aussi nommée la Création d'Érechthée. Minerve lutte avec un homme à barbe. Elle est debout à droite, l'homme à gauche. Pour fond, un paysage. La composition et l'exécution de ce petit tableau sont si imparfaites, qu'il ne peut provenir que d'un des plus faibles élèves de Raphaël.

GRAVURES : Piroli, au trait. Petit in-fol. — Mich. Ang. Maestri, en couleurs, in-fol. — Landon, n° 178.

216. *Six Amours victorieux.*

Autrefois, il s'en trouvait sept dans la chambre de bain, un au-dessous

de chaque tableau principal; actuellement, un de ces Amours est complétement effacé, et les autres ont aussi beaucoup souffert. Ces figures sont peintes en couleurs sur un fond noir. Elles sont très-belles de contour, mais, du reste, médiocres d'exécution. En 1802, les six Amours furent gravés à Paris, d'après des dessins de Maestri, et imprimés en couleurs par Coqueret. Ils étaient ainsi désignés : L'Amour noble, l'Amour furieux, l'Amour volage, l'Amour poëte, l'Amour lent et l'Amour vil. Landon (dans ses *Nouvelles des Arts*, 1802, p. 60) avance un peu légèrement que les peintures originales se trouvaient dans les ruines des Bains de Livie, sur le Monte Palatino. Cette assertion n'a pas le moindre fondement; elle est d'autant plus surprenante, qu'on ne trouve dans ces ruines antiques aucune fresque représentant des Amours.

Nous ne connaissons d'ailleurs aucun ouvrage antique qui aurait pu fournir à Raphaël le type des Amours qu'il avait fait peindre sous les tableaux de la chambre de bain du cardinal de Bibiena. La vérité est que le goût du beau, qui lui était propre, s'est gracieusement manifesté dans ces figures, et avec une supériorité qui ne se rencontre que rarement même dans les ouvrages antiques. Les sujets dont nous parlons devaient représenter l'empire de l'Amour dans toutes les régions de la nature. Les six qui subsistent encore sont les suivants :

1. L'Amour, debout sur un char formé d'une coquille marine, tient une flèche dans la main droite, et, de la gauche, les fils servant de bride à deux papillons.

2. L'Amour, debout sur un char attelé de deux dauphins, les guide avec un trident.

3. L'Amour, debout dans un char, frappe d'une baguette deux cygnes qui y sont attelés.

4. L'Amour, voguant sur la mer dans une coquille ouverte, harcèle avec un javelot son attelage, composé de deux tortues.

5. L'Amour, debout dans une petite cuve à roues, est conduit par deux serpents qu'il maîtrise en les frappant d'une branche de palmier, symbole de la paix.

6. L'Amour, debout sur un petit chariot à siége, conduit par la bride deux escargols qui le traînent lentement.

GRAVURES : D'après des dessins de Maestri, et imprimées en couleurs par Coqueret. Paris, 1802. In-fol. en larg. — A l'eau-forte et en couleurs, par Mich. Ang. Maestri, à Rome. In-fol. en larg. — Par le même, en des eaux-fortes non coloriées et avec un titre indiquant l'endroit où se trouvent les peintures, et une dédicace au cardinal Leonardo Antonelli. — Piroli, au trait, chez Piranesi, à Paris, 1802. In-fol. en larg. — Chapuy, in-fol. en larg. — Landon, nos 179 à 181.

217. *Cupidon et Pan.*

Le dieu rustique lutte en riant avec l'aimable enfant, qui a suspendu

son carquois rempli de flèches à un arbre qui est auprès d'eux. Pour fond, un paysage montagneux avec quelques maisons. Ce sujet est le seul qui soit encore reconnaissable, entre les quatre tableaux du plafond, qui ont beaucoup souffert par la fumée et l'humidité.

GRAVURES : Piroli, au trait. Petit in-fol. — Landon, nº 174.

Loges de la villa Palatina.

Quoique Raphaël n'ait pas pris part aux peintures de cette villa, située sur l'emplacement du palais des Empereurs, nous sommes pourtant forcé de les citer, puisque les cinq grandes fresques qu'on va visiter dans cette villa sont empruntées à celles que nous venons de décrire dans la chambre de bain. Originairement, cette villa, qui était beaucoup plus petite, avait un vestibule, ou loge, porté par trois colonnes ioniques, lequel, par adjonction, se trouve actuellement former le fond d'une vaste salle. Au centre de la voûte peinte de la loge, on voit les armes des ducs Mattei, ce qui fait croire que cette famille était déjà propriétaire de la villa lorsque Jules Romain l'orna de peintures. Plus tard, elle changea de maître, et fut appelée successivement villa Spada, Magnani, de Brunati et Colocci. Elle fut ensuite acquise par un Français, l'abbé Rancureuil, qui fit faire des fouilles dans le jardin avec l'espoir d'y découvrir des antiques, espoir qui fut couronné de quelques succès. L'abbé la revendit à un Anglais, M. Charles Mills.

Le fond blanc de la voûte est richement décoré de légers grotesques, de petits sujets et de figurines. La voûte est parfaitement conservée, tandis que les peintures murales ont été tellement repeintes que l'on ne saurait plus juger de l'exécution primitive. Mais, dans les peintures du plafond, on reconnaît sans conteste la main de Jules Romain, et, en outre, il y a dans la collection Albertine, à Vienne, un fragment du carton pour la Vénus et l'Adonis, lequel est certainement de cet illustre élève de Raphaël; c'est lui qui a vraisemblablement bâti et orné cette loge, peu de temps après la mort de son maître.

Le mur du fond a trois champs; celui de droite en a deux, avec des sujets à figures de grandeur naturelle. Ce sont les suivants :

a.) Vénus et l'Amour, assis sur des dauphins, voguent sur la mer. Composition de Raphaël.

b.) Vénus montre sa blessure à l'Amour debout près d'elle. Composition de Raphaël.

c.) Vénus se tire du pied une épine. Composition de Raphaël.

d.) Vénus et Adonis. Composition de Jules Romain.

e.) Jupiter et Antiope, ou Pan et Syrinx. Composition de Jules Romain.

Au-dessus d'un sixième champ, à gauche, dans la place cintrée formée par la voûte, on voit le Temps enlevant la virilité à Uranus, sujet qui

appartient à la composition raphaélesque de la Naissance de Vénus.

Puis, au-dessus de la porte d'entrée, est un Amour tenant une flèche, peint dans la manière de Zucchero; au-dessus de l'autre porte, un paysage avec trois nymphes endormies, vers lesquelles s'avance un faune.

Le plafond de la voûte contient, au milieu, un caisson rond avec les armes des ducs Mattei, puis, aux côtés, deux caissons étroits. Dans l'un, Hercule et trois figures de femmes devant Jupiter assis sur son trône; c'est vraisemblablement le mariage d'Hercule avec Hébé, en présence de Junon. Dans l'autre champ, cinq figures de femmes, au milieu desquelles est Mnémosyne tenant une flèche sur le front de l'Amour debout auprès d'elle. Les quatre autres figures de femmes représentent autant de muses, filles de Mnémosyne. L'une, à gauche, joue de la viole, l'autre du tambourin; à droite, la troisième, élevant le bras, tient un rouleau de parchemin, et la quatrième, un masque. De cette dernière peinture, il y a une eau-forte de G. Audran, et une plus petite de Pietro Santi Bartoli, en contre-partie, in-folio en largeur. — Landon, nº 212.

Ensuite, dans différents petits caissons de la voûte, sont des monstres marins fantastiques, combattant avec des Amours; dans douze champs ronds, les signes du zodiaque, et dans les sept caissons intermédiaires Apollon et sept Muses.

Villa Raphaël.

Nous avons déjà exposé, dans la Vie de Raphaël, les raisons qui nous font croire que le peintre d'Urbin n'a ni possédé ni habité cette villa, qui fut détruite pendant le siége de Rome, en 1848; on lui donnait cependant généralement le nom de Villa Raphaël, dans les derniers temps. Nous ne sommes pourtant pas parvenu à découvrir quels furent les plus anciens possesseurs de cette villa. En 1785, le cardinal Giuseppe Doria l'acquit du marchese Olgiati, puis elle passa à l'avocat Nelli, et, en dernier lieu, elle faisait partie du parc du prince Borghèse. Le vestibule, aussi bien que les trois chambres du rez-de-chaussée, étaient tous peints à fresque; le vestibule et deux des chambres ne furent cependant décorés ainsi que vers le milieu du seizième siècle. C'est seulement dans la troisième chambre, plus petite que les autres, que l'on admirait des fresques de la bonne époque de l'école romaine. Si elles ne furent pas peintes par Raphaël, il y avait, du moins, un tableau exécuté d'après une de ses plus gracieuses compositions, par un de ses meilleurs élèves, et un autre, d'après un dessin de Michel-Ange. En somme, toute la décoration de cette chambre avait cet aspect simple et gracieux à la fois, cette belle et noble ordonnance, qui malheureusement fut remplacée trop vite par une déplorable recherche du nouveau, sous l'influence de la dégradation des mœurs publiques en Italie. En 1844, le prince Borghèse fit enlever et encadrer

sous verre, dans son palais, à Rome, les trois tableaux principaux du plafond de la villa, par la raison que cet édifice menaçait ruine, sans toutefois prévoir que, quelques années plus tard, il serait complétement démoli par ordre des chefs de la révolution romaine.

Les murs de la chambre voûtée étaient divisés, par des hermès mâles, en différents compartiments, couverts de grotesques et de figurines. Dans les compartiments du milieu, on voyait un petit temple, avec la statue de Diane d'Ephèse; autour, au milieu d'une ornementation de fantaisie, des génies ailés jouant avec des Amours; dans les tableaux des côtés, un cygne se promenant sur l'eau, et, parmi les grotesques de l'entourage, deux joyeux satyres jouant des timbales. Des guirlandes de feuillages entouraient les caissons de la voûte, où étaient représentés, entre de légers ornements, des génies et des enfants jouant ensemble. Sur les caissons plus étroits, au-dessus des fenêtres, étaient peintes les figures de Mercure et de Minerve. On pourrait conclure de la présence de ces deux dieux qui se trouvent rarement de compagnie, que c'est un négociant, ami des arts, qui avait fait décorer cette chambre. Les deux caissons principaux du plafond contenaient, toujours avec des entourages analogues, deux médaillons avec des portraits de jeunes femmes L'une était nue; l'autre avait la gorge à demi couverte; la troisième portait un vêtement blanc avec des broderies rouges; la quatrième, vue de profil, était également vêtue. Il est probable que ces portraits sont faits d'après nature et représentent des parentes ou des amies du propriétaire de la villa; c'est donc sans aucune raison qu'on les nomme les Maîtresses de Raphaël, et qu'elles sont gravées comme telles par Godefroy et Aubert dans le *Recueil d'estampes gravées d'après des peintures antiques italiennes*, par A.-B. Desnoyers, dessinées en 1818 et 1819 (Paris, 1821). Il est vrai qu'on trouve, parmi les huit portraits de femmes qui composent ce recueil d'estampes, le portrait authentique de la Maîtresse de Raphaël, d'après la peinture du palais Barberini; mais celui-ci et trois autres sont tirés des fresques de la villa Lante, sur le Janicule, qui fut bâtie et décorée, comme on sait, par Jules Romain, pour Baldassare Turini, après la mort de Raphaël. Retournons aux peintures de la chambre de la villa Raphaël, pour constater, avant tout, que ces figures élancées, mais élégantes, exécutées à fresque avec beaucoup de délicatesse, trahissent la manière de Perino del Vaga, et que les deux plus grands tableaux, d'après des compositions de Michel-Ange et de Raphaël, ont pu également avoir été exécutés par ce même élève de Raphaël. Ce sont les Vices tirant à la cible, d'après Michel-Ange, et le Mariage d'Alexandre avec Roxane, d'après Raphaël. Quant au tableau du milieu, représentant le Mariage de Vertumne avec Pomone, il a vraisemblablement été composé par un élève de Raphaël, et il révèle un faire tout différent de celui de Perino del Vaga.

Cette dernière peinture est quelquefois désignée sous diverses dénominations, tantôt le Lever d'Alexandre et de Roxane, tantôt la Fête de Flore, tantôt Vénus et Adonis. La première dénomination se trouve sur une gravure exécutée par un orfévre florentin, avec cette marque : I. F. 1542. Bartsch, t. XV, p. 502. Ce graveur a, du reste, reproduit cette composition en lui prêtant le style de Michel-Ange, ce qui fait qu'on a pu attribuer l'invention de ce sujet à Baccio Bandinelli, quoique ce tableau ne porte pas la moindre trace de l'école de Michel-Ange.

Quant à la composition de Michel-Ange, nommée généralement les Vices tirant à la cible, nous indiquerons seulement ici que le précieux dessin original, à la sanguine (h. 8" 9"', l. 12" 6"'), se trouve dans la collection royale d'Angleterre.

Gravures : Nic. Beatrizetto, avec l'inscription : *Mich. Ang. Bonaroti inv.* — Diana Mantuana, indiqué dans le Catalogue de la collection du duc de Buckingham. — F. Bartolozzi, au pointillé. — Lith. d'après la peinture, par A. Maurin, avec cette légende : *les Vices assiégeant la Vertu. Mich. Ang. inv.* In-fol. en larg.

218. *Le Mariage d'Alexandre avec Roxane.*

C'est cette composition seule que nous avons à examiner ici. Roxane, remplie d'une pudique timidité, est assise au bord d'un lit entouré de draperies, tandis qu'un Amour lui enlève son voile, et un autre ses sandales. Alexandre, débarrassé de sa cuirasse, conduit par un Amour espiègle, se tient debout devant Roxane et lui offre une couronne. Éphestion, portant une torche, et l'Hymen, indiquant du geste la fiancée, sont derrière lui. A droite, des Amours jouent avec les armes que le héros vient de quitter ; six de ces petits Amours portent un d'entre eux assis sur le bouclier ; un autre tient le javelot, et un autre se cache dans la cuirasse. Nous avons déjà dit que Raphaël avait emprunté cette composition à la description d'un tableau antique d'Aetion. Lucien, dans la narration intitulée : *Hérodote*, rapporte que, de même que cet historien qui fut couronné aux jeux Olympiques, à cause de son livre portant le nom des neuf Muses, le peintre Aetion obtint aussi le prix, à cause de son tableau du Mariage d'Alexandre avec Roxane, et qu'il fut, en même temps, rangé parmi les plus grands peintres de la Grèce. La beauté de ce tableau avait fait une telle réputation à l'artiste couronné, que Proxenidès, président des jeux Olympiques à cette époque, lui donna sa fille en mariage. Ainsi, dit Lucien, le mariage d'Alexandre, que le peintre avait représenté dans le tableau, fut comme un pronostic du mariage d'Aetion lui-même. La description du tableau, que Lucien avait vu en Italie, offre beaucoup d'analogie avec le sujet du tableau de Raphaël. L'exécution de cette fresque, en bon état de conservation, est traitée avec toute la délicatesse particulière à Perino del Vaga. Mais ceux qui l'attribuent à Raphaël lui-

même n'ont vraisemblablement point assez étudié la puissance de la touche et la perfection du dessin de ce grand maître.

Quant à la délicatesse de l'invention, quant au sentiment exquis du beau, que Raphaël a mis dans cette composition, on n'en saurait mieux juger qu'en voyant la ravissante esquisse à la sanguine, à figures nues, qui se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravée par Nic. Cochin pour le *Cabinet Crozat*. En contre-partie. — Admirablement lithographiée par J. Pilizotti.

Un dessin, avec des figures vêtues, se trouve dans la collection du Louvre. On en a vendu un autre 50 florins, dans la vente royale de La Haye, en 1850, et ce dessin est actuellement en Angleterre.

. GRAVURES : Par Jacopo Caraglio, en contre-partie. Bartsch, t. XV, p. 95, n° 62. Copie, en contre-partie; Roxane, à gauche. Dans le bas, ces mots : *Ecco Rossane .... ardore*. Dans la manière du Maître au Dé, in-fol. en larg. — Grav. sur bois, en clair-obscur, par Ant. da Trento, in-folio en larg. — Le comte de Caylus, avec une planche teintée par Lesueur, in-fol. en larg. pour le *Cabinet Crozat*, n° 36.

Gravures d'après le tableau.

Giovanni Volpato, 1772, pour la *Schola italiana* de Hamilton (Roma, 1773, in-folio en larg.). — Landon, n° 306. — Selon une annonce insérée dans le *Giornale delle belle arti* (Roma, 1785, p. 13), Francesco Saverio Gonzales avait l'intention de graver, d'après ses dessins, tous les tableaux de la Villa Raphaël en deux grandes planches et cinq petites, et de les publier chez les éditeurs Bouchard et Gravier, sur le Corso. D'après une communication bienveillante du conseiller intime Sotzmann, à Berlin, il avait déjà paru trois gravures d'après les tableaux principaux, coloriées à la gouache, à l'époque où la villa appartenait au cardinal Giuseppo Doria. Vraisemblablement ce sont des planches de l'ouvrage indiqué ci-dessus, mais nous n'en avons jamais vu aucune. — Gravé au trait par J. G. A. Frenzel, Dresde, 1823. Deux planches d'ornements et trois planches d'après les tableaux principaux, ainsi qu'une vue de la villa. — Deux têtes de femmes en médaillon, grav. par Paolo Fidanza, n°s 34 et 36, dans ses *Têtes choisies de personnages illustres*, etc. (Rome, 1785.) — Les quatre têtes de femmes, publiées dans l'ouvrage de A.-B. Desnoyers, ont déjà été citées plus haut.

On reconnaît une imitation maniérée de la composition d'Alexandre et Roxane dans une gravure de Charles Metz, d'après un dessin, grand in-folio en largeur. — A. Coypel se servit aussi de cette composition pour le carton d'une tapisserie accommodé au goût de son temps. Grav. par F. La Cave. Grande planche.

219. *Portrait d'Antonio Tebaldeo.*

Né à Ferrare en 1463, mort en 1537.

Pietro Bembo écrivait, dans sa lettre du 19 avril 1516, au cardinal de S. Maria in Portico (Bernardo da Bibiena) : « Raphaël a peint notre ami Tebaldeo avec une telle vérité, qu'il ne ressemble pas tant à lui-même qu'au portrait. Quant à moi, je n'ai jamais vu une si frappante ressemblance, etc. » (Voy. *Lettere* di Pietro Bembo, lib. II, p. 17, ou *Lettere pittoriche*, t. V, p. 134.) C'est là le seul renseignement que nous possé-

dions sur ce tableau, actuellement perdu. Vasari nous apprend que Raphaël avait déjà fait une fois le portrait de son ami Tebaldeo, dans la fresque du Parnasse; mais on ne saurait plus aujourd'hui reconnaître avec certitude ce portrait parmi les poëtes qui sont représentés dans cette fresque. Seulement il est probable, puisque, en 1516, Tebaldeo avait atteint sa cinquante-troisième année, que le poëte à barbe, debout à droite à côté de la Muse, est le portrait que nous cherchons.

On peut donc, à coup sûr, d'après l'âge qu'avait Tebaldeo lorsque Raphaël fit son portrait, contredire l'assertion de Longhena (p. 241 et 638 de son ouvrage) qui a cru retrouver ce portrait du poëte dans celui que nous avons vu en 1835 dans la succession de M. Michele Scarpa, à Pavie, et qui est maintenant chez son frère, à La Motta, entre Trévise et Udine. Ce portrait représente un jeune homme d'environ trente-cinq ans, un peu tourné à droite, avec une barbe courte, des cheveux tombant jusque sur les épaules et recouverts par une barrette tailladée. Il tient un rouleau de papier dans la main droite, et la gauche est appuyée sur un balustre auprès duquel il se tient debout. Une chemise blanche couvre sa poitrine, et, par-dessus son pourpoint, il porte un plus large vêtement noir, garni de fourrures. Pour fond, le mur d'une chambre avec une vue de paysage où l'on aperçoit quelques fabriques près d'un pont. Ce beau portrait, qui est en effet de la main de Raphaël et de sa bonne époque romaine, a malheureusement souffert; de plus, il a été maladroitement repeint; toutefois, on voit encore que la tête et les mains étaient d'une exécution excellente tant sous le rapport du dessin que sous celui de la couleur. Mais, au contraire, les étoffes sont lourdes et le paysage a un ton brunâtre tout à fait étranger au coloris du maître et accusent aussi la manière néerlandaise. Ce paysage paraît encore devenu plus brun à cause du vernis bitumineux dont il est entièrement couvert. Ce portrait avait, dit-on, été acquis par un certain abbé Ceretti, comme provenant de la galerie de Modène, mais nous n'avons pas d'autres renseignements sur cette provenance. Gravé dans l'ouvrage de Longhena, p. 638.

220. *Les Portraits d'Andrea Navagero et d'Agostino Beazzano.*

Raphaël peignit les portraits en buste de ces deux écrivains vénitiens, sur un panneau en largeur, pour leur ami commun Pietro Bembo. Navagero (né 1483, † 1528), la tête tournée vers l'épaule droite et regardant le spectateur, a une expression de physionomie remarquablement mâle, même un peu rude; son regard est rempli de finesse et d'esprit; sa barbe est courte et quelque peu crépue, de couleur sombre. Il a la tête couverte d'une large barrette dans le genre d'un turban. Beazzano, qui est à droite, se recommande, au contraire, par la douceur et la placidité de son regard : sa figure pleine et florissante indique une certaine bonté d'âme,

mais elle n'en est pas moins spirituelle. Son front découvert, ainsi que le trait plein de finesse de sa bouche, annoncent un homme d'une haute capacité et d'un profond savoir. Ses cheveux, séparés sur le front, tombent simplement sur la nuque; ils sont couverts d'une barrette noire. De son pourpoint noir ressort une large chemise blanche qui monte jusqu'au cou qu'elle encadre. On voit une partie de sa main. Ce personnage n'a point de barbe.

La lettre de Pietro Bembo, datée de 1516, dans laquelle il dit que Navagero doit retourner à Venise pour les fêtes de Pâques, nous prouve que ce portrait a été peint au plus tard vers cette époque. Le maître peignit sans doute ses deux amis à l'occasion de leur départ d'abord, et aussi comme souvenir des moments agréables qu'ils passèrent ensemble tant à Rome qu'à Tivoli.

Nous avons déjà cité dans la Vie de Raphaël le passage de la lettre de Pietro Bembo relative à cette excursion. Le plus ancien document relatif à ces portraits se trouve dans l'ouvrage de l'Anonyme de Morelli, p. 18 : « In casa di M. Pietro Bembo in Padoa. — El quadro in tavola delli ritratti del Navagiero e Beazzano fu de mano de Raffael d'Urbino. » Le second document est contenu dans une lettre de Pietro Bembo lui-même, lettre datée de Villa Bozza, du 29 juillet 1538, et adressée à Antonio Anselmi, dans laquelle il dit : « Je consens à ce que l'on donne à Beazzano le tableau avec les deux têtes de Raphaël d'Urbin, et que vous le lui fassiez porter et le lui remettiez avec la prière qu'il y prenne garde, afin qu'il ne leur arrive pas malheur. Et si vous voulez les lui envoyer avec la caisse, faites ce qui vous semblera le meilleur. » (Voy. *Lettere pittoriche*, t. III, p. 251, CV.) Nous ne savons ce qu'est devenu le tableau de Raphaël, mais il en existe une excellente copie ancienne sur toile, que Beazzano se fit vraisemblablement exécuter, lorsqu'on lui confia l'original en 1538. Cette copie se trouve aujourd'hui dans la galerie Doria, à Rome, où ces portraits passent pour être ceux de Bartole et de Balde, deux jurisconsultes du quatorzième siècle. C'est ainsi qu'ils sont déjà désignés aussi dans la *Descrizione di Roma*, de 1727, p. 682, comme étant alors dans la collection de la villa Aldobrandini. Mais, que ce soient sans aucun doute les portraits des écrivains que nous avons nommés, c'est ce qui s'établit avec certitude par la comparaison du portrait de Navagero, peint par un élève du Titien, lequel est au musée de Berlin et qui porte : ANDREAS NAVGERIVS. MDXXVI. La copie du palais Doria, très-habilement exécutée dans la manière vénitienne, laisse encore apercevoir la finesse de touche qui caractérise le peintre d'Urbin.

GRAVURES : Paolo Fidanza a gravé les deux têtes à l'eau-forte, avec les noms traditionnels : *Bartolo da Sassoferrato; Baldo, discepolo di Bartolo*, et les a publiées dans ses *Têtes choisies de personnages illustres*. Rome, 1785, pl. n° 2.

Au musée de Madrid, on voit aussi, sous les nos 901 et 909, deux anciennes copies séparées de ces portraits, avec des mains; mais elles ne sont pas, à beaucoup près, si habilement traitées que celle du palais Doria, et de plus elles ont furtement poussé au noir.

221. *La Vierge à la Chaise* (*Madonna della Sedia*).

Sur bois. Dans un rond de 28" de diametre. Jusqu'aux genoux.

La Vierge entoure de ses deux bras l'enfant Jésus, assis sur ses genoux, en posant la main droite sur la main gauche et en penchant sa tête vers celle du divin enfant. Tous deux regardent le spectateur, elle, avec une grâce inexprimable, lui, avec calme et naïveté. La tête de la Vierge est coiffée d'une étoffe rayée qui retombe par derrière, et ses épaules sont recouvertes d'une riche étoffe à franges. A droite, le petit saint Jean-Baptiste, tenant sa petite croix de jonc dans ses bras, lève ses regards et joint ses petites mains en aduration. Le siége (*sedia*), qui fait le fond du tableau à gauche, lui a donné son nom.

La couleur de ce chef-d'œuvre est lumineuse et claire, malgré la vigueur de quelques ombres; de plus, ce tableau ressemble à une fresque, ce qui fait supposer que Raphaël l'aura peint pendant qu'il exécutait ses grands travaux en ce genre de peinture.

La manière de faire vient encore à l'appui de cette supposition; elle est vraie, spirituelle, libre et magistrale de touche. Nous avons eu l'occasion de voir de près le tableau placé sur un chevalet, et nous avons constaté avec surprise que la liberté du pinceau allait quelquefois si loin, que différentes teintes n'étaient pas même mélangées; que les contuurs n'étaient pas toujours bien arrêtés; et que la tête de la Vierge seulement, ainsi que celle de l'enfant, avait été peinte avec plus de soin. Mais, dans toutes les parties de cet ouvrage, les tons sont si vrais, ils sont posés avec une telle science du clair-obscur les uns à côté des autres, qu'à une certaine distance les couleurs semblent fondues avec la plus grande délicatesse.

On trouve déjà cette Vierge cataloguée dans l'Inventaire de la Tribune de Florence, dressé en 1589.

Le peintre Ant. Fedi possédait deux petites esquisses de ce tableau, esquisses qui sont actuellement dans la collection Wicar, à Lille; elles ont été reproduites dans la publication du duc de Luynes.

D'après des renseignements qui nous ont été communiqués, il y avait un carton original de la Vierge à la Chaise, de forme carrée, avec des figures entières, et dessiné à la pierre noire, dans la collection Sierakowey, à Varsovie, mais nous ne savons pas ce qu'il est devenu. Il est même impossible de dire si c'est le même carton qui fut vendu, en 1818, sortant de la succession du grand prieur Inghirami de Volterre, au comte de Luoz.

Gravures d'après le tableau.

Servattius Raeven sculp., in-4°. — Copie, du côté opp., pet. in-4°. — Par un anonyme, avec une indulgence donnée par Grégoire XIII, dans un écusson grand in-4°. — Æg. Sadeler sc., avec et sans le nom du graveur, in-4°. — Joan Dom. Picchianti, du côté opp , in-4°. — Fr. Ant. Lorenzini min. con. Manière noire, in-4°. 1res épreuves, avec une dédicace au prince Eugène; 2es épreuves, à l'impératrice Anne; 3es épr., à Mylord duc de Sackville. — Ferdinandus Gregorj sc., 1768, avec le beau cadre du tableau original et une dédicace à l'impératrice Marie-Thérèse, gr. in-fol. — Par le même, 1785, dans un autre cadre, gr. in 4°. — Gregori inv. Firenze. Au pointillé, pet. in-4° — F. Bartolozzi, 1778. Au pointillé et coloré, pet. in-4°. — Violante Vanni, marquée V.V. *Quem cæli capere*, à l'eau-forte, pet. in-4°. — J. M. Preisler sc. Copenh., 1784, gr. in-4°. — Aubry exc., pet. in-4°. — L'enfant, dans une large guirlande de fleurs. Du côté opp. in-4°. — Manuel Salvador Carmona sc., 1795, d'après un dessin lavé de Mari Mengs, gr. in-4°. — Par un anonyme, *apud Joan Volpato*, pet. in-4°, mauvaise pl. — Raph. Morghen, commencée à Rome, et terminée par Gius. Calendi, n° 164, in-4°. — Par le même Raph. Morghen, 1793. Un peu plus grande que la première; le rond dans un carré. Exécutée à Florence; 1res épreuves, avec l'adresse de Nic. Pagni et Gius. Bardi; 2es épr., adresse du premier seul; 3es épr., sans dédicace, avec les armes seules du marchese Manfredini; 4es épr., avec la dédicace, en lettres grises; 5es épr., avec toute lettre et adresse de P. Bettelini à Rome; 6es épr., adresse de Nic. de Antonj. — Encore une fois, par Raph. Morghen, 1832, gravée dans sa soixante-quinzième année. Toute petite pl. 2" 6"' de diamètre. — Lasinio, 1798, au pointillé, pet. in-4°. — Aug. Boucher Desnoyers sc., in-4°. — J. G. Muller, in 4° pour le *Musée Napoléon*. — J. C. Ulmer, in-4°. — Giovita Garavaglia, 1828, avec une dédicace au grand-duc de Toscane, gr. in-4°. — E. Duponchel, pour l'ouvrage de Wicar, pet. in-fol. — R.-U. Massard, in-8°, pour la *Galerie Filhol*. — Jos. Calendi, copie d'après Raph. Morghen, in-4°. — Weber à Trèves, au pointillé. Du côté opp., avec une dédicace à B. Heribert de Dalberg, in-4°. — A. Karscher, à Mannheim, in-8°. — Pietro Vedovato, 1812, au pointillé, sous la direction de A. Suntach. Du côté opp., petit in-fol. — Cajet. Vascellini, in-4°, mauvaise pl. — Pietro Zancon, au pointillé, in-4°. — F. V. Durmer, Viennæ, 1794, au pointillé, in-4°, mauvaise pl. — J. Eissen, toute petite pl., de 2" 6"' de diamètre, d'après Morghen. — L. Lizzi, 1803, gr. pl. — Hier. Carattoni et Jac. Mercore, in-4°. — J. B. Cecchi, in-4°. — L. Guidotti for. in Bola, in-4°. — Antonio Nardello, au pointillé, in-4°. — Alex. Contardi, in-4°. — Della Bella, in-4°. — Adrian Schleich, pet. in-4°. — H. Petersen sc., gr. in-4°. — Ch. Schuler, in-folio. — P. Pelée sc., in-folio. — Ant. Perfetti inc., 1850, in-folio. — E. E. Schaffer sculp., gr. in-folio., 1851. — En galvanographie de Leo Schoeninger, à Munich, 1843. — Lit. par Girolamo Tubino, gr. in-4°. — Lith., de la grandeur de l'original, par Emile Lasalle, 1852.

Gravures exécutées d'après un tableau (sans le petit saint Jean) de forme carrée, qui était autrefois au palais de Madrid, et qui est actuellement dans la coll. du duc de Wellington à Londres. — Petrus v. Schuppen sc., 1661, dans un rond. Du côté opp., gr. in-4°. — Copie, avec l'enfant Jésus à droite. — A Paris, chez N. Langlois, dans un ovale. Du côté opp., in-folio. — C. Galle exc , dans un ovale avec : *Mater divinæ gratiæ*, etc., in-fol. — W. Sherwin sc., dans un ovale. Du côté opp., à la manière noire, mauvaise pl. — Juan Rodz, pet. in-4°.

Imitation : Seulement la Vierge avec l'enfant Jésus; à droite, il y a un livre auprès d'une lampe allumée; d'après un tableau qui est dans le palais royal de Madrid; grav. par Bart. Vazquez, 1785, pet. in-folio carré.

Seulement les têtes de la Vierge et de l'Enfant, par un anonyme, in-12.

Il existe beaucoup de copies anciennes de ce tableau [1]. Citons seulement celle qui passa de la galerie Giustiniani au musée de Berlin; celle qui se trouve dans la sacristie de S. Luigi, à Rome, etc., etc.; mais il n'en est aucune qui donne, même de loin, une idée de la perfection de l'original.

222. *La Vierge della Tenda.*

Sur bois. H. 29"; l. 20". Jusqu'aux genoux.

C'est une composition analogue à celle de la Vierge à la Chaise. La Vierge, assise à gauche, est ici vue de profil; elle enlace, avec le bras droit, l'enfant Jésus assis sur ses genoux; celui-ci, avec un mouvement vif, renverse la tête un peu en arrière et semble écouter les paroles du petit saint Jean debout en adoration derrière lui. La sainte Vierge regarde l'enfant Jésus avec amour; sa tête est couverte d'une étoffe riche et ornée. Le rideau, qui forme le fond, a donné au tableau le nom qu'il porte.

Il existe plusieurs répétitions de cette composition. D. Ant. Conca (*Descrizione Odeporica della Spagna*. Parma, 1793-1797) et P. Ximenes parlent d'un tableau semblable, un des plus beaux ouvrages de Raphaël, disent-ils, qui était dans les appartements des prélats au palais de l'Escurial. Madame de Humboldt le vit encore, en 1808, dans les appartements du prince des Asturies. Voyez le programme de la *Jenaer Literaturzeitung* de 1809, p. V-VIII. — Mais ce tableau n'est plus dans la collection royale de Madrid; il a été volé. Selon Buchanan, t. II, p. 242, ce tableau passa en France en 1813, et de là en Angleterre où il fut acheté 4,000 liv. st., par Sir Th. Baring, lequel le céda, en 1814, au roi Louis de Bavière, alors prince royal, moyennant 5,000 liv. st. Actuellement, il fait l'ornement de la Pinacothèque de Munich. Néanmoins, nous sommes forcé de remarquer que l'on ne saurait toujours se fier aux indications de Buchanan, et que d'ailleurs, longtemps avant l'époque où il fait venir ce tableau en Angleterre, vers 1789, une Vierge tout à fait semblable s'y trouvait déjà dans la possession de M. J. Purling. Ce pourrait bien être la même qui est maintenant à Munich. Cette dernière est une œuvre distinguée, et nous sommes convaincu qu'elle sort des ateliers de Raphaël.

Une répétition de cette Madone appartient aussi au roi de Sardaigne, qui, étant prince de Carignan, l'acheta du professeur Boucheron, de Turin, à un prix très-élevé. Ce tableau avait été offert en présent par le cardinal delle Lanze à la belle comtesse Piossasco, plus tard Porporati; et après sa

1. Le musée de Bordeaux possède (nº 342, voyez p. 210 du Catalogue imprimé en 1855) une ancienne tapisserie représentant la Vierge à la Chaise. H. 1m 69c; l. 1m 21c. Cette tapisserie, donnée par le gouvernement en 1811, est d'autant plus précieuse qu'elle est exécutée d'après un carton où Raphaël avait représenté, entière et en pied, la célèbre Vierge à la Chaise, dont le tableau de la galerie de Florence ne reproduit que le buste. (*Note de l'éditeur.*)

mort il tomba dans les mains de sa fille, la comtesse Broglio, qui le fit vendre par son intendant pour 800 fr. Cette copie manque d'esprit et les nuages du fond sont peints avec dureté.

Nous avons vu aussi, en 1835, une copie de ce tableau exécutée dans la manière de Perino del Vaga, au palais Albani, à Rome. Dans le fond est un mur au lieu d'un rideau.

Une autre copie ancienne, avec un fond de mur et un peu de ciel à droite, se trouve à l'Académie de Vienne.

Un dessin, qui fut vraisemblablement la première esquisse pour cette Madone, se trouve dans la collection du duc de Devonshire à Chatsworth.

Gravures : d'après le tableau qni est en Angleterre : *P. W. Tomkins, late pupil of Bartolozzi, publ. aug. 20. 1789. The Virgin, Child, and S. John, from a most capital and perfect picture by Raphael in the Collection of J. Purling, Esq.* Au pointillé, imprimée en couleur. Petit in-4°. — Copie, par H. W. Ritter, avec une dédicace à Jérôme Napoléon, chez Silberberg, à Francfort-sur-Mein. Petit in-4°. — Hopwood, *London, publ. by W. Lewis and c°.* Au pointillé, petit in-4°. — Vedovato, 1796, a Vienne, chez Ant. Suntach. Au pointille, en contre-partie, pet. in-4°. — D'après le tableau de Turin, par Paolo Toschi, sous le nom de *Madonna della Tenda*. In-fol. — D'après le tableau de Munich, sous le nom de la *Vierge à la Croix*, par Jean-Charles Thevenin, 1852, grand in-folio.

223. *La Vierge aux Candélabres.*

Tableau rond de 2 pieds de diamètre.

La Vierge, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, tourne sa tête vers la droite, ce qui fait qu'on la voit entièrement de face; elle baisse les yeux; à ses côtés, deux anges debout, dont on ne voit guère que la tête et un peu des mains, tenant chacun un candélabre [1]. Le fond est sombre. La Vierge et l'Enfant sont de la main de Raphaël, mais les deux anges sont si roides de dessin, si nuls d'expression et si étroitement plaqués dans la place qu'ils occupent de chaque côté, qu'on ne peut guère douter qu'ils n'aient été ajoutés postérieurement par un artiste médiocre. La tête de la Vierge est d'une dignité sublime et d'une grande beauté; le petit Jésus est vivant d'expression, et d'un très-beau dessin. Toutefois, son corps a été fortement restauré. Le manteau bleu de la Vierge est tempéré de ton, quoique le tableau, en général, soit d'une couleur puissante. De la galerie Borghèse, il passa dans celle de Lucien Bonaparte, puis dans celle du duc de Lucques, et actuellement il est dans la possession de M. Munrò, à Londres.

1. Celle manière de représenter la Vierge sur un trône avec des anges qui tiennent des candélabres à ses côtés est très-ancienne et a parfois été exécutee très-magistralement. Par exemple, il se trouve, au-dessus de la porte latérale de l'église Aracoeli, sur le Capitole, une mosaïque, de style byzantin, qui représente ce même sujet, mais avec des figures entières. Ce tableau en mosaïque, dont le caractère est vraiment grandiose, semble admirablement exprimer cette idée mystique : « Le Christ, lumière de ce monde. »

Gravures : Ern. Moraces, 1796, d'après le tableau du palais Borghese. Petit in-4°. — Pietro Bettelini, in-4°. — M. Blot, in-4°. — A. Fabri, pour la *Galerie Lucien Bonaparte*, n° 134. — Johannes Folo incis. Rom. Sans les anges. In-4°. — Avec des changements et l'enfant Jésus seulement vu à mi-corps, par J. Droda fec. Prague, 1809, in-fol. — A Paris, chez Fr. Janet, in-12. — A. Bridoux, 1841. Sans les anges, mais avec un candélabre à droite, in-fol. — Levy sc., 1852, avec des candélabres, in-fol. — Lith. par Herm. Eichens, 1843, in fol.

D'après un renseignement recueilli par Pungileoni dans son *Elogio storico di Timoteo Viti*, p. 73, un élève de ce dernier, Pierre Antonio di Battista Palmerini d'Urbin, aurait exécuté une copie de ce tableau d'après laquelle, plus tard, le peintre Consoli aurait fait une copie moins bien réussie. Goede rapporte, dans son *Voyage en Angleterre*, t. IV, p. 74, qu'il en a vu une autre chez M. Agars, à Londres. C'est peut-être celle qui figura d'abord dans le cabinet du prince de Carignan, et ensuite dans celui du duc de Choiseul[1].

224. *Le Portement de la Croix.*

Tableau peint sur bois et transporté sur toile. H. 9' 11; l. 7' 2".

Ce tableau est aussi nommé : *lo Spasimo di Sicilia*, parce qu'il se trouvait autrefois dans l'église S. Maria dello Spasimo, à Palerme. Le Christ, affaissé à terre sous le fardeau de la croix, se retourne vers les saintes femmes en pleurs, parmi lesquelles est sa mère éplorée, qui, accablée sous le poids de la douleur et soutenue par saint Jean et la Madeleine, étend les bras vers son divin fils. Une des femmes, agenouillée sur le devant, soulève le voile de la Vierge, et, derrière elle, une quatrième femme exprime son affliction en joignant les mains. Simon, de Cyrène, s'est saisi de la croix pour la porter lui-même, tandis qu'un soldat dirige sa lance contre le Christ pour le forcer à marcher, et qu'un autre soldat essaye de le relever en le tirant avec une corde. Un cavalier portant un étendard ouvre la marche. Des portes de la ville on voit déboucher des juges romains, le peuple et des soldats à cheval ; dans le fond, les deux larrons conduits au Calvaire.

Ce tableau, magistral sous tous les rapports, a été justement admiré par Mengs, qui le présente comme un modèle accompli d'ordonnance, où le sujet s'explique avec la plus grande clarté, où il ne se trouve pas une figure parasite, où il n'en manque aucune nécessaire, et où chacune, par sa pose et par son expression, concourt à l'ensemble harmonieux du sujet. De même aussi, les caractères des têtes sont, dans cette peinture, de la plus admirable vérité : la noblesse divine, mais souffrante du Sauveur, trahit cette majesté de l'esprit et cette faiblesse du corps qui ont donné à l'art chrétien un idéal incomparable. Si cependant Mengs dit, en parlant

1. Le célèbre peintre français M. Ingres en possède aussi une très-bonne copie ancienne, achetée en Italie il y a quarante ans. (*Note de l'éditeur.*)

de cette figure du Christ, qu'elle rappelle les formes de l'Apollon et du Jupiter antiques, cet étrange rapprochement procède des idées esthétiques de ce temps-là, puisque non-seulement il ne saurait exister la moindre analogie entre la figure du Christ et celles de Jupiter et d'Apollon, mais encore cette touchante figure est tout à fait en dehors des conceptions de la Grèce antique et des représentations figurées de l'Olympe païen. Remarquons aussi la main du Christ, cette main qui s'appuie à terre et qui n'est pas moins admirable par sa beauté que par l'idéale vérité du dessin et de l'exécution. Cette figure frêle et délicate du Christ forme en même temps un contraste avec celle de Simon, de Cyrène, si puissante et si énergique, et avec celle du bourreau, aux formes rudes et grossières. Quoique le tableau fût destiné pour l'autel d'une grande église, et que Raphaël se soit plus préoccupé de l'effet général de l'exécution que de l'achèvement minutieux des détails et de la finesse du coloris, tout l'ouvrage est profondément étudié et même exécuté avec un grand soin; il révèle dans toutes ses parties les hautes qualités du grand maître. La pierre placée sur le devant porte cette inscription : RAPHAEL VRBINAS. Nous avons rapporté, dans la Vie de Raphaël, le singulier épisode qui se rattache à l'histoire de ce tableau, comment, à la suite du naufrage du vaisseau qui le transportait à Palerme, il arriva en flottant sur la mer jusque dans le port de Gênes; nous avons dit aussi que les habitants de cette ville ne voulaient point le rendre, et que ce fut grâce à l'intervention du pape, qu'il put enfin retourner au lieu de sa destination, c'est-à-dire dans l'église des Orviétains, à Palerme. Plus tard, Philippe IV le fit enlever de cette église et donna en échange au couvent une rente de mille scudi. Les Espagnols nommèrent ce tableau *la Joya*. Après avoir pendant quelque temps orné le maître-autel de la chapelle royale de Madrid, il passa dans la galerie du palais [1]. En 1813, les Français le transportèrent à Paris, avec quatre autres tableaux de Raphaël qu'ils enlevaient à l'Espagne; et, selon Buchanan, comme on ne le croyait plus en sûreté dans cette capitale menacée par les armées de la coalition européenne, on l'aurait fait offrir en vente, à Londres, pour 7,000 livres sterling. On ne le présentait pas, il est vrai, sous le nom de son véritable auteur, mais bien sous celui de Sébastien del Piombo, ce qui empêcha de trouver acquéreur [2]. Bientôt après fut conclu le traité de paix de 1815, qui rendit

1. Voy. Richard Cumberland, *Catalogue of several pictures of the king of Spain* (London, 1782). Cet écrivain croit avoir découvert un pied de trop qui ne tient à aucun corps dans ce tableau; mais il n'aura sans doute pas bien compris le mouvement de plusieurs figures coupées dans leurs lignes.

2. Il est inutile de réfuter ce conte ridicule, puisque Buchanan ne nomme pas les spéculateurs qui auraient voulu trafiquer (avec les Anglais) d'un chef-d'œuvre dont, suivant l'expression d'Émeric David, « la France s'est trouvée pendant quelque temps dépositaire. » Émeric David

à tous les États de l'Europe les trésors artistiques qui leur avaient été enlevés. Toutefois, les tableaux de Raphaël avaient beaucoup souffert pendant leur séjour à Paris, et notamment celui-ci, surtout dans les jointures de son panneau vermoulu. On dut les faire transporter sur toile avant de les ramener en Espagne; cette opération difficile eut lieu, à Paris, par l'intermédiaire du duc de Wellington, sous la direction de M. Bonnemaison[1]. Ce fut seulement en 1822 que les tableaux retournèrent en Espagne, et le Portement de Croix fut alors placé au musée de Madrid.

Aujourd'hui, sauf les traces des anciens joints des cinq panneaux, sauf le paysage un peu frotté et quelques glacis des draperies qui ont souffert, le tableau est, du reste, d'une excellente conservation, et même les ornements d'or sur les bordures des draperies sont encore dans l'état le plus parfait.

En dernier lieu, nous croyons devoir enregistrer ici, sans la discuter, l'incroyable opinion du Dr Kugler, qui veut reconnaître dans ce chef-d'œuvre de Raphaël le faire de Bernard van Orley. Cette opinion, il est vrai, ne lui est pas venue en présence du tableau même, mais à la vue d'une copie que le roi de Prusse a fait exécuter à Madrid par le professeur Schlesinger, qui a cru devoir le reproduire avec la splendeur de son coloris primitif.

Études pour ce tableau.

a.) Étude pour le groupe des femmes, à la sanguine, à l'Académie de Florence.

b.) Dessin du groupe des cavaliers et de quelques autres figures, mais qui ne se trouvent pas dans le même tableau, au cabinet Weigel, à Leipzig.

c.) Le musée du Louvre possède un grand dessin au bistre de toute la composition, mais ce dessin n'est pas de la main de Raphaël.

Gravures d'après ce tableau.

Agostino Veneziano. Les premières épreuves sont de 1517, les secondes de 1519. Bartsch, t. XIV, n° 28. La planche fut retouchée par J. B. de Cavaleriis, en 1560. — Copie de cette planche par Francesco Willamena, et une autre par un anonyme. Voy. Bartsch, qui indique ces deux copies A et B. — Par un anonyme, 1532, d'après une première esquisse de Raphael. — D'après le tableau de Joh. Bapt. de Cavalleriis, 1565. Sur le bord on lit: *Qui non accipit*, etc. Haut. 15" 7"', larg. 10" 7"'. — Diana Mantuana. Voy. Zani. Nous n'avons jamais vu cette gravure. — Dom. Cunego sc. Romæ, 1781, in-fol. — F. Selma, 1808, grand in-fol. — Joan Pestrini. Mauvaise planche, petit in-fol. — Au trait, par Ch. Normand, pour le Recueil publié par le restaurateur du tableau, M. de Bonnemaison, à Paris, en

ajoute, en parlant des cinq tableaux de Raphaël transportés d'Espagne a Paris en 1813 : « Ils y ont été accueillis avec l'empressement et l'admiration dus à leur rare beauté ; nous pourrions presque dire qu'ils y sont devenus l'objet d'un culte universel. » (*Note de l'éditeur.*)

1. Voy. *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphaël*, etc., par M. Émeric David, etc. Paris, 1822, chez M. Bonnemaison, in-fol.

1822. Il se trouve aussi dans ce même recueil quelques têtes tirées du tableau, de la grandeur de l'original. — Paolo Toschi, 1832, grand in-fol. — Andr. Schleich, sur acier, petit in-fol. — G. W. Lehmann, 1835, in-fol. — Lith. par Bodmer, gr. in-fol. — De même, par Th. Driendl, grand in-fol., et E. Dieter, grand in-fol. — Lith. par Chevalier, 1842, petit in-fol. pour le *Musée chrétien*. — Lith. par Marin Lavigne, d'après la gravure de Toschi, grand in-fol. — Mauduison sc., grand in-fol. — Landon, n° 296. — Seulement les groupes de devant, sans les cavaliers, en contre-partie, par Claudine-Ant. Bouzonnet Stella. Haut. 4", larg. 3".

Copies de ce tableau.

Il en existe beaucoup en Sicile. Une très-belle, qui fut signalée par Buonfigli et Costanzo comme étant l'œuvre originale, a été peinte par Deodato Guinaccia, élève de Polidore de Caravage, et se trouve dans l'église della S. S. Nunziata, à Catane. Une autre copie, dans l'église du monastère S. Francesco dei Minori, de la même ville, est un peu dure, mais très-spirituellement traitée. Elle est signée *Jacopo Vignerio*, 1541. C'était un élève de Polidore de Caravage, qui a vécu à Messine, de 1527 à 1553. A l'Académie des beaux-arts de Madrid se trouve une copie très-remarquable par Juan Carreño, né en 1614, mort en 1685.

La galerie du Belvédère, à Vienne, possède une ancienne copie sur bois de ce tableau, demi-grandeur de l'original, avec cette marque : RAPHAEL VRBINAS. La carnation en est généralement un peu rouge, mais elle est moins transparente que celle des figures de Jules Romain, et les couleurs sont plus empâtées.

225. *La Visitation.*

Tableau peint sur bois et transporté sur toile. H. 6' 2"; l. 4' 5" 6"'.

Sainte Élisabeth vient du côté gauche à la rencontre de la Sainte Vierge en lui serrant la main. La Vierge pose, avec un embarras pudique, sa main gauche sur sa taille. Au fond du paysage, on voit le baptême du Christ, avec Dieu le Père bénissant dans un point lumineux du ciel. C'est, dit-on, une allusion au nom de baptême du donataire de ce tableau, Giovan-Battista Branconio d'Aquila, chambellan du pape. A la vérité, le tableau porte cette inscription : RAPHAEL. VRBINAS. F. MARINVS. BRANCONIVS. F. F., d'où l'on pourrait tirer d'autres inductions ; mais, dans la chapelle Branconio, dans l'église S. Silvestre, à Aquila, dans les Abruzzes, où ce tableau se trouvait autrefois, on peut encore lire, sur une plaque de marbre, l'inscription suivante :

I. C. R.
IO. BAPTISTAE BRANCONIO SPECTATAE VIRTVTIS VIRO MAXX.
PONTT. IVLIO II FAMILIARI AC LEONI X.
INTIMO A CVBICVLO. PROTHONOT. APOSTOLICO E PARTICIPAN.
INSIGNIVM VTRISQ. DITIONIS ECCLESIAR. S. CLEMENTIS AD
PISCARIAM. S. MARIAE AMBROSIANAE
BORNINACEN. AC DE IVMERIS ABBATI COMMENDAT. VIGILANTISS.

SVMMORVM REGEM AEXTIMATIONE ANNARVMQ. OPVM
MVNIFICENTIA LVCVLENTER AVCTO
PORTVS QUA PLACENTIAM PADVS ALLVIT PRAEFECTO. PRAESTANTIS
IN VRBE EXAEDIFICATIONE PALATII
AC SACELLI HVIVS ORNATV RAPHAELIS VRBINATIS EXIMIA
BEATAE VIRGINIS PICTVRA
SPLENDORE AC PIETATE CONSPICVO
PROLEGATO DEMVM AVENIONIS DESIGNATO SVPREMA HONORVM
AC LVCIS CORONIDE
PRIVSQUAM MVNERE VITA FVNCTO AET. LII DOM. MDXXV.
HIER. BRANC. J. C. ABBAS S. CLEMENTIS AD PISCARIAM
PATRVO MAX. BENEMER. P.
AN. REPARATAE SALVTIS MDCXXV.

Le marchese Nardis, mettant en ordre les archives d'Aquila, trouva un document qui indiquait que Raphaël avait reçu 300 scudi pour prix du tableau de Branconio. Quant à la haute estime dont ce tableau jouissait à Aquila, nous en avons un éclatant témoignage dans la décision du conseil du 2 avril 1520, en vertu de laquelle ni les prieurs, ni les prêtres, ni les gardiens de l'église de S. Silvestre ne devaient permettre, sans aucune exception, que l'on fît une copie du tableau de la Visitation, de Raphaël. En 1610, Gio. Andrea Urbani d'Urbin obtint l'autorisation d'en faire une copie pour le maître-autel de la Compagnia dell' Umiltà. Une autre copie, par Pompeo Cesura d'Aquila, se trouve dans la maison du marchese Ferdinando de Torres, en cette même ville. L'original fut acquis, en 1655, par le roi Philippe IV d'Espagne, qui le fit placer au palais de l'Escurial [1]. Les Français l'emportèrent à Paris, en 1813. C'est dans cette ville qu'il fut transporté de son vieux panneau sur toile. Il a été très-restauré, non-seulement à l'endroit des anciennes jointures du panneau, mais encore dans la partie supérieure et inférieure de la composition. En vertu du traité de paix de 1815, il reprit le chemin de l'Escurial, en 1822. Actuellement il se trouve au musée royal de Madrid.

Cette peinture a été, dans sa plus grande partie, exécutée par Raphaël lui-même, d'un ton puissant, mais tempéré, qui lui appartient. La tête de la sainte Élisabeth est surtout d'une extraordinaire beauté de coloris et d'expression.

Moins satisfaisante est la tête de la Vierge, qui, posée sur un cou mince et grêle, n'a pas dans l'expression cette finesse naïve que l'on est accoutumé à trouver dans les madones de Raphaël. Néanmoins, cette tête est très-belle et a bien le coloris du maître : grisâtre dans les ombres, rougeâtre dans les demi-teintes et blanchâtre dans les clairs. La carnation de la sainte Élisabeth est beaucoup plus colorée et plus chaude. Le paysage est d'un faire large et magistral, et avec un ton bleu énergique dans les lointains.

1. De los Santos, *Description del real monasterio del Escorial* (Madrid, 1681, p. 60), dit qu'il était alors dans la sacristie de la maison royale.

GRAVURES : Par un ancien Italien anonyme. Chez Ant. Lafrerij, avec le texte : *Benedicta*, etc., grand in-fol. — A.-B. Desnoyers, 1824, in-fol. — Au trait, par Normand, in-fol. pour l'ouvrage de Bonnemaison (Paris, 1822), où se trouvent aussi les deux têtes, de la grandeur de l'original. — Estaban Boip., in-fol. — Lith. au trait par Helmlehner (Pungileoni, p. 122).

226. *La Sainte Famille sous le chêne.*

Sur bois, H. 4' 5"; L. 3' 5".

La Vierge, assise sous un chêne, tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui se penche fortement en avant pour enlacer du bras droit le petit saint Jean debout auprès de lui, mais dont la tête est tournée vers sa mère qui le contemple avec amour. Son petit compagnon lui présente la bande de parchemin sur laquelle est écrit : *Ecce Agnus Dei;* tous deux posent un de leurs pieds sur un berceau. Saint Joseph, à droite, contemple cette scène en s'appuyant du coude sur un fragment d'architecture antique avec un bas-relief. Un paysage pour fond. Sur le berceau on lit : RAPHAEL. PINX.

En général, cette composition est un peu roide, et la Vierge a quelque chose de la morgue d'une dame de qualité.

A l'expression des têtes il manque cette naïveté de l'âme que Raphaël seul a su exprimer en l'unissant avec la plus haute beauté physique. C'est pourquoi aussi Mengs, dans sa lettre à Ant. Ponz, t. II, p. 76, exprime l'opinion que cette peinture a été exécutée, d'après un dessin de Raphaël, par un de ses élèves. En effet, nous y reconnaissons entièrement le faire de Francesco Penni, d'autant plus que le saint Joseph est absolument peint et coloré comme quelques-uns des apôtres placés près du tombeau dans le tableau du Couronnement de la Vierge. On sait que cette partie du tableau fut terminée par Francesco Penni après la mort de Raphaël.

Nous n'avons pu découvrir aucun renseignement sur l'endroit où se trouvait primitivement ce tableau. On croit qu'il vint seulement en Espagne sous le règne de Charles II. Après sa pérégrination à Paris il retourna, en 1822, à Madrid avec les autres tableaux de Raphaël qui appartenaient à l'Espagne et il est aujourd'hui placé au musée royal.

GRAVURES : Giulio Bonasone, sans le chêne, mais avec un rideau et une ruine. Gr. in-fol. Bartsch. t. XV, p. 127, n° 63. — Diana Mantuana, avec le chêne. Petit in-fol. Bartsch, t. XV, p. 439, n° 16. — A l'eau-forte, par Augustin Carrache, avec des changements dans le paysage. Bartsch, t. XVIII, p. 66, n° 47. — P. Brebietti, Roma. A l'eau-forte. Petit in-fol. — Anonyme du dix-septième siècle, dans la manière de Villamena. En contre-partie, et quelquefois avec ces mots : *Donato Rascioti formis*. Haut. 18", larg. 14" 3"'. — Hier. Frezza fec. Roma. A l'eau-forte, en contre-partie, in-fol. — Arch. Macduff sculp. *Sacra Christi Familia.* A l'eau-forte et à l'aquatinta (de James Barry). En contre-partie, in-fol. — Au trait, dans le Recueil de Bonnemaison (*Suite d'études*, etc., Paris, 1822), où se trouvent aussi quelques têtes, de la grandeur de l'original. — Girolamo Carattoli, d'après le tableau qui est à Madrid, attribué ici à Jules Romain. Grand in-fol. faible.

Copies de ce tableau.

a.) Excellente copie, certainement exécutée sous les yeux de Raphaël, au palais Pitti. Sur le premier plan, parmi les plantes, on voit un lézard, ce qui fait que ce tableau est quelquefois appelé la Vierge au Lézard. Cette copie a un ton transparent, mais des contours tellement arrêtés qu'on peut les trouver durs. Dans le catalogue des peintures du palais Pitti, elle est attribuée à Jules Romain, quoique cet artiste se distingue parmi tous les élèves de Raphaël par une manière de faire toute différente et surtout plus animée. C'est aussi une erreur quand on désigne au palais Pitti cette composition sous le nom de la *Perla*.

b.) Giov. Andr. Lazzarini cite (*Opere*, Pesaro 1806, t. II, p. 8, 45 et 91) un tableau de cette Sainte Famille qui était dans la maison Almerici à Pesaro, et qui avait séjourné longtemps dans la maison Olivieri de la même ville. Nous avons vu cette copie dans la maison Dionigi, à Rome, où on la présentait comme un original de Raphaël. Cependant elle était autrefois signée : *Bernard van Orley*. Le paysage aussi trahit son origine néerlandaise. Sur bois. H. 3' 6"; l. 2' 7".

c.) Malvasia (*Felsina Pittrice*, t. I, p. 45) cite une autre copie dans la maison Casali à Bologne.

d.) Dans la maison Giovannini, à Urbin, est une copie avec un paysage où le chêne a été remplacé par une ruine.

e.) A Windsor, dans la collection royale d'Angleterre, nous avons vu une copie très-poussée au noir, qui est peut-être la même qui fut autrefois en la possession de Richard Mead, médecin du roi d'Angleterre. Voyez *Tauriscus*, p. 158.

f.) Au musée de La Haye, sous le n° 250 [1].

g.) Dans la sacristie de la cathédrale de Valence, en Espagne. Les ombres en ont fortement poussé au noir.

227. *Sainte Famille, nommée la Perle.*

Sur bois. H. 4' 6"; l. 3' 7".

La Vierge, assise auprès d'un berceau, tient de la main droite l'enfant Jésus sur ses genoux et regarde, la tête un peu tournée à gauche vers le petit saint Jean, qui, enveloppé d'une peau de mouton, présente des fruits au Fils de Dieu, vers lesquels ce dernier étend les bras. Sainte Élisabeth est agenouillée à droite de la Vierge, dont elle enlace les épaules avec son bras gauche, et la Vierge, le coude droit appuyé sur celle-ci, contemple les mouvements gracieux des deux enfants. Dans le fond, à gauche,

1. C'est le n° 236 du dernier Catalogue, sans date d'année. Très-mauvaise copie. Voyez W. Burger : Musées de la Hollande, *Amsterdam et La Haye*. (Paris, 1858.) (*Note de l'éditeur*.)

on voit saint Joseph dans une ruine, avec quelques autres petites figures dans le paysage à droite. Ce tableau, d'un ton très-sombre, a été peint, sans aucun doute, par Jules Romain; mais on ne saurait contester que Raphaël y a mis là dernière main dans certaines parties. Ce tableau offre aussi plusieurs repeints, qui sont surtout remarquables par la pose de la tête de la Vierge, par l'une de ses mains et par la cuisse de l'enfant. Du reste, il est peint avec beaucoup de soin, et le faire en est léché comme celui d'un jeune artiste qui caresse ses premiers ouvrages.

Le plus ancien renseignement qui existe sur ce tableau paraît se trouver dans la lettre suivante, publiée pour la première fois par Pungileoni, qui l'a tirée des archives secrètes de Mantoue. Nous donnons cette lettre en entier, parce qu'il y est encore question de plusieurs autres tableaux de maîtres :

« Ippolito Calandra al duca Federico Gonzaga a Casale Monferrato.

« Nella camera dell'arma si mette quel quadro che fece Ms. Julio, et il quadro di papa Leone, et il quadro di V. Exza che fece Ms. Tiziano et ancho quello che fece Rafaelo da Urbino a Roma a V. Exza e quello quadro che sa V. Exza che li donò uno Venetiano a V. Exza di quella Donna con quello puttino che ha molto lodato Ms. Julio et ancu se li mette un bellissimo quadro di un S. Hieronimo fatto in Fiandra a olio che già comprò V. Exza..... Nel camerino dove alluggiava la Illma Duchessa quello quadro che fece il Mantegna di quello Cristo in scurto et quello S. Hieronimo de Ms. Titiano, et quello che fece Ms. Julio di S. Catterina, quali tutti faranno bello adornamento in detta camera, etc.

« 1531, 28 ottobre.

« Ipp. Calandra. »

Lorsque Charles Ier, roi d'Angleterre, acheta la collection de tableaux du duc de Mantoue, cette Sainte Famille fit partie de ce marché et passa, comme les autres tableaux, à Londres. Mais, après la mort de Charles Ier, ses objets d'art ayant été mis en vente, en vertu d'un arrêt du conseil d'État de 1649, don Alunzo de Cardeñas, ambassadeur d'Espagne, acquit ce tableau au prix de 2,000 livres sterling, pour le compte de son maître Philippe IV, et le fit transporter à Madrid, avec d'autres œuvres d'art. (D. Ant. Ponz, t. I, p. 73.) Au premier coup d'œil que le roi d'Espagne jeta sur le tableau de la Sainte Famille, il s'écria, rempli d'admiration : « Voici ma perle! » Depuis lors, le tableau est connu sous la dénomination de : la Vierge à la Perle. Le roi Joseph l'avait emporté à Paris en 1813, mais, restitué à l'Espagne en 1815, il y revint rentoilé et restauré, en 1822, avec les quatre autres tableaux de Raphaël. On le replaça de nouveau à l'Escurial. Aujourd'hui, il est au Musée royal.

Esquisses pour ce tableau.

a.) Étude à la sanguine d'après nature pour la tête de sainte Élisabeth. Dans la collection d'Oxford.

b.) Autre esquisse pour la Vierge et l'Enfant. Dans la collection Wicar, à Lille.

c.) Esquisse semblable, pour la Vierge et les deux enfants. Dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.

d.) Étude pour la tête de la Sainte Vierge, aux deux tiers de nature, à la pierre noire, et très-retravaillée. Ce dessin, connu en Hollande sous le nom de Madonna del Marchesato, fut gravé par Picart, pour les *Impostures innocentes*. Il passa par les collections du conseiller Joh. van der Mark, bourgmestre à Leyde (vendu 125 florins en 1777); C. Ploos van Amstel, à Amsterdam (vendu 160 florins en 1800); Udenbrock, Smetten, M. C. Moyet, à Amsterdam, en 1840. Actuellement, il est en Angleterre.

e.) Étude pour le petit saint Jean, à la sanguine. Dans le Cabinet des estampes, à Berlin.

Gravures d'après la composition de cette Sainte Famille.

Gio. Bath. Franco. Grand in-folio. Voy. Heineeke, p. 419, n° 8 *a*. — Bapt. Torbido del Moro, avec le paysage changé. Grand in-fol. Bartsch, t. XVI, p. 183, n° 12. — Luc. Vorsterman sculp. Seulement le groupe, sur un fond vigoureux, traité un peu dans le goût néerlandais. En contre-partie. Exécuté en Angleterre. In-fol. — M. Corneille, à l'eau-forte, en contre-partie, petit in-4°. — De Poilly, Paysage différent, avec un pont. En contre-partie. — De Poilly exc., avec un paysage différent. En contre-partie. Petit in-fol. — Chez Vallet. Au lieu du paysage, une chambre; saint Joseph entrant par une porte. En contre-partie. Grand in-fol. — En clair-obscur sur fond blanc. Anonyme, in-fol. (Tauriscus, p. 158, n° 14.) C'est peut-être la planche de E. Kirkall, d'après un dessin de G. Franc. Penni, qui était chez le Dr Mead, à Londres; manière noire, avec un fond moderne. Grand in-fol. — Fernando Selma, 1808, petit in-fol. — Jos. Mari, d'après une copie qui était autrefois dans la maison Canossa, à Vérone, et qui est actuellement chez le cav. Crivelli, à Milan. — Narcisse Lecomte sculp., 1845, gr. in-fol. C'est une très-belle estampe. — Au trait, dans l'ouvrage de Bonnemaison (Paris, 1832, ainsi que les têtes, de la grandeur de l'original, au crayon noir. — Landon, n° 143.

Une copie ancienne de ce tableau se trouve dans la collection Contarini, à l'Académie de Venise; mais elle a beaucoup poussé au noir.

Imitations de cette composition.

a). Madonna della Gatta. Vasari, dans la Vie de Jules Romain, dit qu'après l'achèvement du Couronnement de la Vierge, pour le couvent de Monte Luce, tableau que celui-ci avait peint en collaboration avec Francesco Penni, d'après les esquisses de Raphaël, Jules Romain travailla seul et fit une Madone où se trouvait un chat rendu avec une telle vérité, que la toile semblait vivante, en sorte que le chat avait donné son nom au

tableau. Puis, Vasari dit textuellement, dans la Vie de Girolamo da Carpi (t. VIII, p. 357), à propos de la décoration d'une chambre de Cesare Gonzaga, à Mantoue : « Vi ha messo oltre di questo alcuni quadri, che certo son rari, come quello della Madonna, dove è la gatta, che già fece Raffaello da Urbinò. » Vasari confond donc ici, à son insu, le tableau du Chat avec le tableau de la Perle, en ce que la composition de cet original est exactement la même que celle du tableau connu sous le nom de la Madonna della Gatta, avec cette seule différence que Jules Romain plaça un chat sur le premier plan à droite, dans sa copie du tableau de Raphaël. Il paraît qu'il peignit cette Sainte Famille pour être placée derrière le maître-autel de l'église d'Aracoeli sur le Capitole, où se trouve encore aujourd'hui une ancienne, mais faible copie de son tableau, avec quelques changements, tandis que la belle copie ou imitation de la peinture de Raphaël avait déjà passé à Naples, à la fin du dix-septième siècle, puisqu'elle est déjà décrite dans le catalogue des *Cento quadri per alfabeto, che si conservano nella Galleria Farnese*. (Parma, 1725.) C'est un tableau très-habilement peint, et, sans aucun doute, de la main de Jules Romain. Le renseignement que nous donne Gio. Batt. Roberti (*Orazione di belle arti*, 1758, t. VIII, p. 89), sur l'existence d'une troisième répétition de ce tableau, nous paraît douteux : « Un quadro di Giulio Romano rappresentante una Madonna mandato a Perugia, fu detto il quadro della Gatta. » Dans tous les cas, ce tableau ne se trouve plus à Pérouse.

a.) De la *Madonna della Gatta* il existe une ancienne et mauvaise eau-forte italienne. En contre-partie. Grand in-fol.

Le musée du Louvre possède aussi de cette composition un dessin sur papier gris, lavé et rehaussé de blanc. Un autre dessin, vendu avec la collection Paignon Dijonval, passa en Angleterre. On montre aussi un carton de ce tableau, exécuté à la sépia, à l'Académie de Florence, comme étant un ouvrage de Raphaël lui-même. Mais le dessin et l'exécution en sont si faibles, qu'on ne pourrait pas seulement l'attribuer à un de ses élèves.

b.) Cherubin Alberti a gravé, en 1582, la composition de la Perle, avec des changements : les enfants jouent avec un oiseau attaché à un fil, et à droite on voit une riche architecture d'ordre ionique, avec la statue de Moïse dans une niche. En contre-partie. Grand in-fol. Bartsch, t. XVII, p. 63, n° 40. — Landon, n° 330.

Vraisemblablement cette gravure a été exécutée d'après une peinture qui est conservée depuis longtemps déjà à Oakover Hall, résidence de la famille de ce nom, dans le comté de Derby, en Angleterre ; car nous avons appris que ce tableau offre exactement la même composition que la Perle, à cette différence près que les enfants jouent avec un oiseau. Du reste, ce serait, dit-on, un tableau d'une belle et puissante couleur, puisque des connaisseurs l'attribuent à Jules Romain.

c.) Une troisième imitation de la Vierge à la Perle se révèle par la gravure d'un ancien anonyme italien. C'est le groupe de la Vierge avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean qui lui présente des fruits. A la place de sainte Elisabeth, c'est saint

Joseph qui est assis à droite, et cette sainte est reléguée au fond de la maison. A gauche, dans le paysage, il y a un moulin auprès d'un étang. Haut. 7" 7"'; larg. 10" 4"'. Landon, n° 332. Tauriscus, p. 161, n° 20.

228. *L'Archange saint Michel.*

Tableau peint sur bois et transporté sur toile. H. 6' 4" 8"', l. 3' 3".

Saint Michel, descendu du ciel d'un vol rapide, vient à peine de toucher avec le pied Satan, que celui-ci écrasé ne cherche déjà plus à opposer sa fureur diabolique à la toute-puissance divine. L'archange ailé, dont tout le costume affecte un certain abandon de fantaisie, tient sa lance à deux mains et la lève pour en frapper le démon. Une tunique couvre son corps jusqu'aux genoux; sa poitrine est couverte d'une cuirasse d'écailles d'or, et son épée est suspendue au ceinturon qui entoure sa taille. Ses jambes nues sont chaussées de gracieuses bottines qui cependant laissent voir l'extrémité des pieds nus. Des flammes rouges et bleuâtres sortent des crevasses du sol et le fond est un paysage rocailleux avec la mer au loin. Raphaël semble avoir voulu exprimer l'idéal de la force et de la jeunesse dans le saint Michel dont les formes unissent la grâce d'un adolescent à la vigueur de l'homme mûr et dont la carnation rosée indique elle-même la nature angélique. Cette figure forme un superbe contraste avec celle de l'ange déchu qui n'est plus qu'un démon; voilà pourquoi, dans toutes ces parties, la carnation, magistralement entendue, est d'un ton sombre et brun.

Raphaël, fidèle à son juste sentiment de la convenance dans l'art, a obtenu, à l'aide du raccourci donné à la figure renversée à terre, ce résultat ingénieux, que l'œil n'est point désagréablement frappé par l'aspect repoussant de cette figure diabolique, car la puissance surnaturelle de l'archange domine seule dans cette composition, où la laideur de Satan ne fait que mieux ressortir la majestueuse beauté de saint Michel.

Le ton général du tableau, qui ne consiste, pour ainsi dire, qu'en trois couleurs distinctes, le bleu, le jaune et la couleur des chairs, porte le caractère d'une extrême sévérité; mais les différentes gammes de ces tons sont si variées, la lumière si habilement répandue, que, malgré cela, la couleur, si simple qu'elle soit, produit un effet magique. Primitivement, cette peinture était tout entière de la main de Raphaël; mais depuis elle a été très-retravaillée et la figure de Satan a beaucoup souffert. Néanmoins, le tableau est toujours d'un effet saisissant et indescriptible.

Sur le bord du vêtement bleu de l'archange on lit: RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT. M.D.XVII.

Selon Vasari[1], Raphaël a peint ce tableau pour le roi François Ier de France. Mais Pierre Dan se trompe dans son ouvrage intitulé: *Trésor et*

1. Fece per Francia molti quadri, e particolarmente per il re un S. Michele che combatte col diavolo, etc.

merveilles de Fontainebleau, quand il dit que le pape Clément VII avait fait peindre ce tableau pour le roi. Reveil et Duchesne aîné (*Musée de peinture et de sculpture*. Paris, 1828) se trompent aussi en disant que le cardinal de Boissi, légat du Saint-Siége à la cour de France, avait traité avec Raphaël au nom du roi, pour la commande du Saint Michel. La vérité est que ce tableau, aussi bien que celui de la grande Sainte Famille, avait été commandé personnellement par Laurent de Médicis qui voulait les offrir en présents au roi de France, afin de gagner sa bienveillance et d'obtenir son appui dans les injustes prétentions qu'il conservait sur le duché d'Urbin. C'était aussi pour ce même motif qu'il s'était rendu lui-même en France. Nous trouvons des renseignements suffisants à ce sujet dans la correspondance (publiée par le docteur Gaye[1]) de Goro Gheri, de Florence, avec Baldassare Turini, à Rome, et dans celle du même Goro Gheri avec Laurent de Médicis. Dans cette correspondance nous voyons que l'on pressait beaucoup Raphaël pour l'achèvement de ces deux tableaux, qu'il les termina au mois de mai 1518, et qu'ils furent envoyés à dos de mulets, sous la garde d'un de ses domestiques, par le chemin de Florence et de Lyon, à Laurent de Médicis, qui était alors, selon toute apparence, à Fontainebleau. Pour ce qui concerne le premier de ces deux tableaux, on peut admettre que le peintre a fait allusion à l'ordre de Saint-Michel, fondé en 1469 par le roi Louis XI; mais il n'y a aucune espèce de fondement à cette opinion avancée par quelques historiens modernes, que ce sujet devait indiquer allégoriquement que le roi de France, en sa qualité

1. *Corteggio*, etc. tom. II, n[os] xc et xci, où il dit :

« 25 marzo 1518... Alla Exc. del duca adviserò quello advisate della diligenzia che vi ha Raffaello da Urbino in lavorare quelle figure, che ha ordine da S. Exc.; il che so che sara molto grato a S. Exc. intendere.

« 11 Aprile 1518... La Exc. del duca ricorda, come avete visto per la sua, che si solleciti Raffaello da Urbino a finire più presto che può quelle opere che fa per S. Exc. e cosi vi ricordo che spesso glielo facciate ricordare.

« ... 15 Aprile 1518... Intendo anco quanto dite del S. Michele et nostra donna, che fa Raffaello da Urbino : che sarà cosa molto grata alla Exc. del duca intendere.

« ... 8 Maggio 1518... Circa le picture intenda che nostro signore vuole che vadino per terra; faccisi quello che piace a sua Santità. Vedete ricordare Raffaello che le acconci et facci in modo che per la via non si guastassino, maxime se piovesse.

« ... 3 Giugno 1518.. El lavoro di Raffaello da Urbino crediamo saria bene mandato per mare fino in Provenza, et come advisate, perchè anderebbe piu comodamente e con manco spesa et fastidio, che di li poi ordineremo quello che se ne habbi da fare.

« ... 17 maggio 1518... Circa li quadri et picture che ha facto Raffaello da Urbino, intendo quanto avisate, che non accade dir altro; havete facto bene a drizzargli alli Barthalini a Lione, dove troveranno ordine quello haranno a fare.

Goro Gheri a Lorenzo de' Medici duca d'Urbino (in Francia) da Firenze 3 giugno 1518.

« ... La picture che ha facto Raffaello d'Urbino sono a Firenze, domattina si partiranno li mulatieri che le portano. Raffaello ha mandato con quelle un suo garzone.

« ... 19 Giugno 1518... Le figure sono partite per a Lione, la quali abbiamo indrizzati a Barthalini. »

de fils aîné de l'Église et de grand maître de l'ordre de Saint-Michel, avait à combattre les doctrines de Luther qui envahissaient l'Allemagne à cette époque, car c'est seulement la veille de la Toussaint de l'année 1517, que Luther affichait publiquement, pour la première fois, les quatre-vingt-quinze articles dirigés contre l'abus des Indulgences papales; mais le pape lui-même attachait si peu d'importance à cet événement, que, sur les accusations portées contre Luther par le Prierias, Léon X répondit froidement : que le frère Martin avait un extrême bel esprit et que ces accusations n'étaient que des jalousies de moine (che fra Martino aveva un bellissimo ingegno, e che coteste erano invidie fratesche. — Colomessi *Opera*, ed Fabric., p. 322.) Il paraît que cette peinture avait souffert en route ou qu'on la traita négligemment en France, car, dans les comptes de 1533 à 1546, on lit l'article suivant : « A Francisque de Boulogne, peintre, la somme de 11 livres pour avoir vaqué, durant le mois d'octobre, à laver et nettoyer le vernis à quatre grands tableaux de peinture, appartenant au roy, de la main de Raphaël d'Urbin, à savoir : le Saint Michel, la Sainte Marguerite, Sainte Anne et le portrait de la vice-royne de Naples. » (Voyez Léon de Laborde, *la Renaissance des arts en France*, p. 33.) En 1753, le tableau fut transporté sur toile par Picault, qui le restaura de nouveau en 1776. Picault fils le nettoya une seconde fois en 1800, et, en dernier lieu, il a été délivré de ses repeints les plus considérables par les soins de Hacquin, si bien que le maître a enfin en quelque sorte reparu. Mais on comprend que tous ces nettoyages et toutes ces restaurations n'ont pu que lui être nuisibles[1].

GRAVURES : Nic. Beatrizetto. Bartsch, t. XV, p. 254, n° 30. — Par un graveur français anonyme du seizième siècle, et très-grossièrement exécutée. Haut. 17", larg. 12" 4"'. — Mauvaise eau-forte, par un ancien Français, avec ces mots : *S. Michael diabolum debellans*, etc., in-8°. — Seulement le trait, gravé chez Testelin. Très-faible. In-fol. — Petrus Lombartus, 1641, in-fol. — Nic. de Larmessin, pour le *Cabinet Crozat*, in-fol. — Egidius Rousselet, in-fol. — L. Surrugue, in-8°. — J. Haussard, cintrée dans le haut. Petit in-fol. — N. Bazin, chez Mariette, petit in-8°. — Chez B. Bazin, in-4°. — Par un anonyme, avec : *S. Michel diabolum debellans*. Chez Jacques Chereau, avec une bordure. Haut. 9" 4"', larg. 7" 3"'. — F. Chereau sc. Le haut cintré. Petit in-folio. — An. Séraphin, chez Edelinck. En contre-partie. Grand in-folio. — J. Godefroy, 1810, grand in-folio. — H.-G. Chatillon, grand in-fol. — G. Lüderitz sc., petit in-folio. — Alexandre Tardieu, pour le *Musée Napoléon*, in-fol. — Pigeot, pour la *Galerie Filhol*, in-8°. — Landon, n° 112.

Dans la collection de feu M. Th. Hope à Londres, il se trouve une belle copie ancienne qui est attribuée à Jules Romain, mais qui fut vraisemblablement exécutée en France par un Italien. La galerie de Schleisheim possède aussi une bonne copie de ce tableau. Dans la galerie Aguado il y

1. Estimé 200,000 fr. dans l'estimation par experts des tableaux du Louvre. Catalogue des Écoles d'Italie, par M. Villot, 1re édition de 1849. (*Note de l'éditeur.*)

avait une ancienne copie, de la même grandeur que l'original, qui était cataloguée dans cette collection sous le nom de Raphaël.

A. B. Desnoyers cite, dans son Appendice à la Vie de Raphaël, par Quatremère de Quincy, p. 36, une répétition du tableau de Saint Michel, que Raphaël aurait peinte pour Charles-Quint, et qui se trouve à présent chez M. de Coreil, rue Vendôme, au Marais. Toutefois, la figure du démon paraît avoir été exécutée par une autre main. Il y a encore, à Paris, des copies anciennes de ce tableau dans les églises de Saint-Germain des Prés et de Saint-Sulpice; cette dernière peinte par Mignard.

Une prétendue étude pour la tête de saint Michel, peinte sur papier, fut vendue à Paris, le 10 mai 1832, dans la succession du baron F.-R. de Silvestre, professeur de dessin de Louis XVI. H. 18"; l. 21". Un dessin au bistre, d'après le tableau, a été vendu, en 1850, à La Haye, pour 430 florins, à M. Sam. Woodburn de Londres [1].

229. *La grande Sainte Famille* (1518).

Peint sur bois et transporté sur toile. H. 6' 5"; l. 4' 3".

La Vierge, se penchant, prend sous les bras l'enfant Jésus, qui de son berceau s'élance vers elle. A gauche, sainte Élisabeth est agenouillée avec le petit saint Jean, auquel elle joint les mains comme pour l'inviter à l'adoration. A droite, derrière la Vierge, Joseph dans une attitude contemplative, et, de l'autre côté, deux anges dont l'un a les bras croisés sur sa poitrine et l'autre élève les siens en répandant des fleurs. Le fond est formé par le mur d'une chambre, avec un rideau vert; à gauche, un peu de ciel. Sur le bord de la robe de la Vierge on lit: RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT. MDXVIII.

Vasari désigne ce tableau très-imparfaitement dans la Vie de Jules Romain : « Et il peignit à l'huile un très-beau tableau d'une Sainte Élisabeth de Raphaël, que celui-ci envoya au roi de France avec un autre d'une Sainte Marguerite, que Jules Romain avait exécuté presque seul, d'après un dessin de Raphaël. Le même envoya aussi au roi le portrait de la vice-reine de Naples, auquel il avait seulement peint la tête d'après nature, mais tout le reste fut exécuté par Jules Romain. » De ce passage il résulte pourtant que Jules Romain a ébauché tout le tableau de la Sainte Fa-

1. Le Catalogue raisonné de l'œuvre d'Israël Silvestre, par M. L.-E. Faucheux (Paris, 1857, in-8), nous fournira des renseignements plus explicites sur ce dessin : « Une etude de Raphael, représentant la tête de saint Michel faite pour le tableau peint par ce maitre en 1517, tableau représentant saint Michel terrassant le demon, et qui est au musée, a été estimee 4 livres par Coypel. Cette étude avait été rapportée d'Italie par Silvestre; elle est peinte sur papier et collée sur bois; elle resta dans la famille, parce que, dit une note de l'inventaire, les tableaux ne trouvaient pas marchand au prix d'estimation. Lorsqu'en 1811 on fit la vente des tableaux et gravures de Jacques-Auguste de Silvestre, cette etude fut vendue 1,500 fr. et achetee par M. Dufourny. Revenue dans la famille Silvestre, elle fut vendue une seconde fois en 1851, après le déces de M. Auguste-François de Silvestre, au prix de 820 fr. » (*Note de l'éditeur.*)

mille et qu'il l'a même achevé en partie. On comprend donc maintenant pourquoi les chairs sont parfois d'un ton un peu rouge et les ombres, en général, un peu brunes ou noirâtres. C'est de là qu'on a vu surgir en France cette opinion, que Raphaël fut un mauvais coloriste, tandis que, non-seulement dans ses fresques, mais encore dans ses tableaux à l'huile et notamment dans la Madone de Fuligno, dans la Sainte Cécile et dans le tableau de Dresde, le maître a suffisamment prouvé qu'il occupait aussi une des premières places parmi les peintres coloristes. Au reste, dans le tableau de la grande Sainte Famille du Louvre, il y a des parties colorées en maître, comme la tête de saint Joseph et celle de la Vierge, tandis qu'au contraire les têtes des anges sont aussi dures de dessin que sèches de coloris.

P. Dan, dans son *Trésor des merveilles de Fontainebleau* (Paris, 1642, in-folio), dit, en parlant de ce tableau, « que le roy François l'acheta au prix de vingt-quatre mille francs. Il s'en voit un grand nombre de copies. » Mais nous avons prouvé par la correspondance de Goro-Gheri, à l'article du grand Saint Michel, que Raphaël a exécuté cette Sainte Famille sur la commande de Laurent de Médicis. Ainsi tombent d'elles-mêmes toutes ces belles histoires faites à plaisir sur ces deux tableaux, sur Raphaël et sur le roi François I[er], anecdotes qui ne sont plus même dignes d'être citées.

Voici ce que rapporte Usteri, au sujet de ce tableau, dans une note sur les *Lettres de Winkelmann à son ami en Suisse* (1788, p. 83) : « La grande Sainte Famille de Raphaël était autrefois placée à Versailles au-dessus d'une cheminée; on doit à M. Wille (le graveur de Kœnigsberg, à Paris) qu'elle fût éloignée de la fumée et placée dans une antichambre sans cheminée. » Comme le panneau sur lequel était peint ce tableau avait beaucoup souffert, il fut transporté sur toile, et en général il est aujourd'hui dans un état satisfaisant, sauf ce ton brun que lui donna sans doute le noir de fumée dont Jules Romain s'est servi pour l'ébauche [1].

Gravures de ce tableau.

Dans la manière do Caraglio; dans le haut, à gauche, on lit : ***Ave, Maria... amen.*** Dans le bas, à droite, il y a quelquefois les deux lettres : R. V. H. 15" 9'"; l. 10" 3'". Voy. Heinecke, n° 1. — E. Rousselet, Le Blond exc. En contre-partie. Grand in-fol. — C. Duflos, en contre-partie, petit in-4°. — Chez N. Bazin, en contre-partie, petit in-fol. — Gerard Edelinck sculp. En contre-partie. C'est une estampe admirable, in-fol. Premières épreuves, sans les armes de Colbert. Deuxiemes épreuves, avec les armes. Troisièmes, les armes enlevées. — Jac. Frey, pour le *Cabinet Crozat.* En contre-partie, in-fol. — P. Drevet exc. Le haut cintré. Petit in-fol. — P. Drevet exc. Bonne petite planche, par un anonyme. — Jacques Chereau jun. Le haut cintré. Petit in-fol. — B. Picart (sous la direction de). H. 5" 6'". — De Poilly, en contre-partie, grand in-fol. — Chez de Poilly. Le

1. Estimé 110,000 fr. sous l'Empire et 100,000 fr. sous la Restauration, dans les estimations officielles des tableaux du Louvre. Catalogue des Écoles d'Italie, par M. Villot, 1[re] édit. de 1849. (*Note de l'éditeur.*)

haut un peu cintré, faible. Petit in-fol. — Chez Vallet, on contre-partie, grand in-fol. — Edelinck jun. sculp., chez J. Bonnart. Mauvaise planche grand in-fol. — G. Montbard exc., avec une bordure. Petit in-folio. — Giampicoli inc., grand in-8°. — Leodii Michael Natalis, *Calcographus S. S. Cel. E. Col.*, petit in-fol. — F. Borsi. Mauvaise planche in-fol. — Joh. Emili. Romæ, 1793. En contre-partie. In-fol. — P. Schenck, à Amsterdam, a la maniere noire. En contre-partie. Petit in-fol. — La même, plus petite, sans le nom. — E. Kirkall, à la maniere noire. Gr. in-fol. — Gravé à la roulette, chez Colnaghi et compagnie. Londres, 1795, in-fol. — L. Schiavonetti, *the Holy Family*, in-fol. C'est une copie d'après Edelinck. — Giuseppe Asioli da Coreggio, 1814, in-fol. — Thouvenin, in-fol. — Ch. Louis Schuler de Strasbourg, 1824 Gr. in-fol. — Jos.-Theo. Richomme, pour le *Musée Napoléon*, in-fol. — L. Pouquet pour la *Galerie Filhol*. In-8. — Aug. Spiess, sur acier. Gr. in-fol. — Lith. par J. Gauff, chez Stern, à Francfort-sur-Mein. En contre-partie, d'après Edelinck. In-fol. — Gravé par N. Desmadryl, grand in-folio. — Lithograph. par Léon Noel. Grand in-folio. — Gravé par Dien et Th. Richomme, pour Artaria à Mannheim. — Landon, n° 105.

Dans le catalogue de Tauriscus, sont encore indiqués, p. 149 : Virgile Solis, et au trait, par Testelin, in-fol. — Études d'après les têtes gravées, par Bouqué. 6 pl. (p. 285, n° 10).

Buste de la Vierge dans un ovale, *Mater Amabilis*, tournée à droite. Houlanger fec. Gr. in-fol.

Études pour ce tableau.

a.) Esquisse pour la Vierge, à la sanguine. Collect. du Louvre. Facsimile par Butavand. — Landon, n° 217.

b.) Étude pour la draperie de la Vierge. Collect. de Florence.

c.) Esquisse pour l'enfant Jésus, d'après nature, à la sanguine. Collect. de Florence. A la vente de La Haye, en 1850, il s'en est trouvé une copie qui fut vendue 195 florins.

Copies.

a.) Nous en avons vu une, sur toile, de la grandeur de l'original, en 1831, chez les frères Woodburn, à Londres.

b.) Une autre, de Mignard, d'un format plus petit, se trouvait en 1831 chez M. Cousin, à Paris. Il la mit en vente à Londres, l'année suivante, pensant posséder un original du maître. Elle fut achetée par le chirurgien M. Nossoc.

c.) Exécutée à fresque par Rafaele delle Colle, dans l'église del Corpus Domini, à Urbania.

d.) On se servit de cette même composition pour un carton, d'après lequel on voulait vraisemblablement faire tisser une tapisserie, en y ajoutant encore quelques figures aux deux côtés. Ainsi, derrière sainte Elisabeth, on voit le vieux Zacharie et deux figures de femme auprès de saint Joseph, qui contemplent cette scène avec admiration; tout à fait dans le coin, il y a encore la tête d'un homme. Dans le haut, un ange qui vole horizontalement, répandant des fleurs, remplace les anges qui se trouvent dans le tableau original. Ce carton, dessiné à la pierre noire, a été

autrefois colorié, mais les couleurs ont presque entièrement disparu. A juger la manière dont il est traité, il paraît avoir été exécuté du temps du Primatice. Il est maintenant à Broughton Hall, ancienne résidence des ducs de Montague, possession actuelle du duc de Buccleuch. Selon une tradition, ce carton aurait été offert en présent au roi d'Angleterre, avec d'autres objets d'art, par le duc de Beaumont, lorsque celui-ci sortit de France. Voy. notre *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 188.

230. *La Sainte Marguerite.*

Sur bois. H. 5' 8"; l. 3' 7".

Sainte Marguerite, qui résista aux tentations de ce monde par la puissance de la foi, a toujours été représentée domptant un dragon. Dans ce tableau, nous voyons aussi une figure virginale d'une extrême noblesse, marchant sur un affreux dragon, qui se roule à ses pieds. Elle tient une branche de palmier dans sa main droite, et de la gauche son manteau, qui lui couvre les épaules. Pour fond, une colline plantée d'arbres. Nous avons rapporté plus haut un passage de Vasari dans sa Vie de Jules Romain, d'après lequel celui-ci avait presque entièrement exécuté le tableau de cette Sainte Marguerite sur un dessin de Raphaël; cette assertion est confirmée par le coloris rougeâtre des chairs et le ton puissant de tout ce tableau. Pierre Dan raconte, sans toutefois fournir la moindre preuve de ce qu'il avance, que ce fut un gentilhomme florentin qui fit don de ce tableau à l'église Saint-Martin des Champs, à Paris, et que ledit tableau fut plus tard acheté par le roi Henri IV. Vasari, qui écrivait en Italie un demi-siècle avant l'auteur du *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, dit expressément que Raphaël envoya la Sainte Marguerite au roi de France, et nous trouvons ce tableau déjà mentionné parmi ceux qui furent nettoyés par le Primatice en 1530. Nous avons aussi déjà exprimé l'opinion que le choix du sujet de ce tableau avait pu être déterminé par le nom de la sœur du roi, Marguerite de Valois. — Ce tableau, transporté sur toile, fut tant nettoyé en plusieurs endroits, que le fond de la toile a été mis à découvert, et de plus il a été fortement repeint. La draperie bleue et le manteau rouge portent le cachet de l'école française du dix-septième siècle. C'est la gueule béante du dragon qui est la partie la mieux conservée du tableau. Cependant toutes ces restaurations plus ou moins maladroites n'ont pu détruire l'expression d'innocence et de naïveté de la tête de la sainte, et le génie de Raphaël brille encore à travers les vêtements[1]. Actuellement ce tableau, après avoir disparu longtemps des salles du Louvre, a été rendu aux amis des arts[2].

1. Selon la première édition du Catalogue des Écoles d'Italie, de M. Villot (1849), ce tableau n'était estimé que 1,000 fr. (*Note de l'éditeur.*)

2. Les comptes des Bâtiments royaux nous fournissent le renseignement suivant : « Donne la

Gravures d'après ce tableau.

Phil. Thomassin, 1589, in-fol. — Egidius Rousselet. In-fol. — Ls. Surugue. En contre-partie, pour le *Cabinet Crozat*. In-fol. — B. Picart exc., en contre-partie. Gr. in-8. — Chez Ve Chereau, sans nom, mais vraisemblablement de B. Audran, avec la légende de la sainte. Petit in-fol. — Mariette exc., en contre-partie. Planche dure. In-fol. — Marie Briot. In-fol. — Sandrart exc. Raide. In-fol. — C. Fiori, gravure vigoureuse dans la manière des Néerlandais. In-fol. — Gio. Maria Variana formis. Genova. A l'eau-forte. Petit in-fol. — A. B. Desnoyers, 1832. Gr. in-fol. — Seulement jusqu'aux genoux, sans le dragon, par Metzmacher, Paris, chez A. Hauser, in-fol. — Landon, n° 111.

Copies d'après ce tableau.

a.) Une belle copie de ce tableau passa de la collection de Jabach, de Cologne, dans celle du peintre Hoffmann, de la même ville, après la mort duquel le tableau fut porté à Vienne par le Dr Huybens, pour y être mis en vente. Nous n'avons pu obtenir aucun renseignement sur le sort de cette copie. On sait seulement qu'elle est absolument conforme avec le tableau original, et elle offre plusieurs parties repeintes, surtout le bras gauche de la sainte. La draperie supérieure rouge a pâli.

Il existe une petite gravure d'après ce tableau, par Meno Haas, dans le *Rheinischen Taschenbuch*. In-12. — Gravé à Vienne par Carl Rahl. In-fol.

b.) M. Andrae, à Offenbach, possédait une copie toute semblable à la précédente, à moins toutefois que ce ne fût la même, ce qui n'est pas impossible.

231. *La Sainte Marguerite de la galerie de Vienne.*

Sur bois. H. 5'; l. 3' 10".

C'est une remarquable répétition du tableau précédent, avec d'importants changements. La sainte, sortant de la caverne, tient un petit crucifix de la main gauche, et, avec son bras droit qu'elle abaisse sur son corps, elle relève la draperie rouge qui tombe de son épaule gauche. Ici, son regard ne se dirige point vers le spectateur, mais il se fixe vers le dragon qui se roule affreusement à ses pieds.

Le plus ancien renseignement que nous ayons sur ce tableau est fourni par l'Anonyme de Morelli, p. 72 : « In casa di M. Zuanantonio Venier in Venezia, 1528. La tela della S. Margarita poco minor del naturale fu de man de Raffaello de Urbino, che la fece a Don... Abate de S. Benedetto, che la donò ad esso M. Zuanantonio : ed è una giovene ritta in piedi con panni apti ed eleganti, parte delli quali tiene con la man destra ; con un

somme de unze livres à Francisque Primadice, de Boulogne, le peintre, pour avoir vaqué durant le mois d'octobre 1530 à laver et nettoyer le vernis à quatre grands tableaux appartenant au Roy, de la main de Raphaël d'Urbin ; à savoir : le Saint Michel, la Sainte Marguerite, Sainte Anne et le portrait de la Royne de Naples. » La Sainte Marguerite se trouvait encore à Fontainebleau en 1589. Voy. Léon de Laborde, *la Renaissance*, etc., t. 1, p. 33. (*Note de l'éditeur.*)

aere bellissimo, con li occhi chinati in terra, con la carne bruna, come era peculiar all'artefice, con un crocifisso piccolo in la man sinistra, con un dracone che gira attorno a lei in terra, ma si discosto però da lei, che la si vede tutta insino alle piante, nè l'ombra pur del dracone la tocca, per essere el lume e lo veder alto, con una grotta da drieto che aiuta la figura a rilevarsi : ed è opera in somma irreprehensibile. »

Nous trouvons un second renseignement dans la *Carta del navigar pitoresco* (Venezia, 1660, t. IV, p. 45), où l'auteur, Marco Boschini, célèbre la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, d'après le témoignage du peintre Pietro Liberi, qui avait fait, pour la voir, un voyage à Vienne en 1658 et 1659. Marco Boschini dit expressément que la Sainte Marguerite de Raphaël était restée pendant cent ans dans la maison Priuli, à Venise, avant d'aller en Allemagne.

Stá volta si, per termine cortese,
Portar la Magarita preciosa
Voi tra ste zogie per zogia famosa
Che gran tempo liebe albergo in sto paese.

Per esser stà nutrida in stá Cità
Cent'ani in Cà Priuli, in regia stanza,
L'ha privilegio de citadinanza
E d'ogni forestir l'ancianità.

Questa xé quela santa Margarita
Si segnalada, e de si gran valor;
Certo che Rafael s'ha fato honor :
L'é 'l più bel quadro, che 'l fesse in só vita.

Cependant, le même Boschini dit dans un autre ouvrage : *Le Miniere di pittura* (Venezia, 1664, in-12, p. 525), que l'original de cette Sainte Marguerite avait passé en Angleterre, mais qu'il s'en trouvait une copie dans la chapelle de la famille Priuli, à l'église S. Michel des Camaldules, sur l'île Murano. Cette copie resta, en effet, dans cette église jusqu'à l'année 1797, comme l'indique le *Trattato della pittura veneziana* (Venise, 1797, t. II, p. 138). L'assertion de Boschini coïncide avec celle que Pierre Mariette a consignée dans le texte du *Cabinet Crozat*, t. I, p. 7, en disant que le tableau de la Sainte Marguerite, qui était alors dans la possession de l'archiduc, provenait de la collection du roi d'Angleterre. Il est vrai que ce tableau ne se trouve point décrit dans le Catalogue des ouvrages d'art appartenant au roi d'Angleterre, par van der Doort; mais, comme d'autres ouvrages excellents qui faisaient partie des collections de Charles Ier n'ont pas été davantage indiqués dans ce catalogue, il est permis d'admettre que ce tableau a pu être acheté par l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas espagnols, lequel avait acquis beaucoup de tableaux en Angleterre, à cette époque. Il est certain que

l'archiduc Léopold-Guillaume quitta Bruxelles en 1657, pour aller s'établir à Vienne, avec tous ses objets d'art, et qu'en vertu de son testament, daté de Kaiser-Ebersdorf, du 9 octobre 1661, il légua ses collections à l'empereur Léopold Ier. Dans l'article 5 de cet acte, il dit : « Afin que, cinquièmement, sa très-gracieuse Majesté impériale et royale ait de mes biens terrestres un souvenir de parent, je lui laisse et lègue toutes les peintures, statues et monnaies païennes, comme la partie la plus précieuse de ma succession, et que j'aime le plus, etc. » Voyez dans la *Revue autrichienne pour l'histoire et les chroniques d'État*, du 11 juillet 1835, p. 219, un article sur les ouvrages de Raphaël qui se trouvent dans la collection impériale et royale, par Albrecht Krafft. Il n'y a qu'une contradiction à signaler dans les documents relatifs à ce tableau, c'est que l'Anonyme de Morelli parle d'une *tela*, d'une toile, à propos de la Sainte Marguerite, tandis que le tableau qui est au Belvédère, à Vienne, est peint sur bois. Néanmoins, nous tenons d'autant plus à son témoignage, que sa remarque sur le ton brunâtre du tableau qu'il cite s'accorde parfaitement avec le caractère du tableau que nous retrouvons à Vienne. Ce ton vigoureux dans les ombres trahit la manière de faire de Jules Romain, de même qu'on peut lui attribuer les changements qu'il a faits dans la composition de Raphaël; ainsi, la pose si mouvementée de la sainte n'est pas conforme au goût du vrai beau que professait Raphaël, tandis qu'elle répond parfaitement au génie fougueux de son plus grand élève.

Gravures : Joh. Troyen, 1660. Petit in-fol. pour l'ouvrage intitulé : *Davidis Teniers jun... Theatrum artis pictoriæ*, etc. (Bruxellæ, 1669). In-fol. — Luc. Vorsterman jun. En contre-partie. In-fol. — Jacob. Männl. En contre-partie, à la manière noire. Gr. in-fol. — Joh. Anton von Prenner, 1733, à l'eau-forte. En contre-partie, pour son *Theatrum artis pictoriæ*, etc. (Vindobona, 1729-1733). — Joh. Eissner, pour la *Galerie I. et R. du Belvédère* (Vienne, chez Carl Haas, 1821-1828). — Au trait par A. Reveil. In-8.

Il existe aussi quelques gravures dans lesquelles la sainte Marguerite tient une branche de palmier et un crucifix, ce qui ne doit être considéré que comme une imitation arbitraire de la composition de Raphael. Gravé par N. Bazin, 1690, in-4, avec la croix dans la main droite. — Se vend chez Bazin, Mariette exc., avec la palme dans la main droite et la croix dans la main gauche. In-12.

232. *La petite Sainte Famille au Louvre.*

Sur bois. H. 13" 9'"; l. 10" 9'".

L'enfant Jésus, debout dans son berceau, avançant ses bras par-dessus les genoux de sa mère, caresse des deux mains les joues du petit saint Jean. Celui-ci est agenouillé en adoration, et sainte Élisabeth, également à genoux, le tient de la main droite. Le fond est formé par des ruines couvertes d'arbustes et de plantes. Des deux côtés, un riche paysage. Ce petit tableau, d'une grâce extrême, puissant et transparent de couleur, est très-délicatement, mais magistralement et spirituellement exécuté Pourtant on ne saurait nier que la tête de la Vierge ne soit un peu grande

et que ses pieds ne soient un peu petits, d'après les proportions de la figure. Le coloris puissant et chaud de ce tableau et le faire du paysage, dont la finesse de détails rappelle celui du tableau de la Perle, du musée de Madrid, ne sont point conformes au goût particulier de Raphaël, et font supposer que cette peinture a été exécutée par Jules Romain, d'après un dessin du maître.

Félibien, dans ses *Entretiens*, t. II, p. 335, donne, sur l'histoire de ce tableau, le renseignement suivant : « Ce tableau a été longtemps dans la maison de Boissi, où il avait été laissé par Adrien Gouffier, cardinal de Boissi, à qui Léon X donna le chapeau, l'an 1515, et qu'il envoya légat en France en 1519. On dit que ce fut un présent que lui fit Raphaël, en reconnaissace des bons offices qu'il lui avait rendus auprès du roi François I[er]. Quoi qu'il en soit, ce cardinal le gardait précieusement, et Raphaël lui-même avait pris soin qu'il fût bien conservé; car il est couvert d'un petit volet de bois peint et orné d'une manière aussi agréable que savante. » Ce tableau fut possédé ensuite par le duc de Rouanez, et Louis XIV l'acquit de l'abbé Lomenie de Brienne. F. le Comte, dans son *Cabinet des Singularités* (Paris, 1699, t. II, p. 54), le cite comme étant alors à Versailles. Actuellement, il est au musée du Louvre; mais il n'est plus garni du volet que mentionne Félibien. Nous supposons toutefois qu'un petit tableau, qui est au même musée [1], de 14" de haut sur 11" de large, n'est autre que le couvercle en question. Il consiste en deux panneaux réunis, et représente, magistralement exécutée en grisaille, une figure de l'Abondance. Elle est debout, dans une niche, semblable à une statue, et s'appuie, du bras gauche, sur un vase d'un jaune d'or, tenant uue corne remplie d'épis de la même couleur. Sa main gauche est posée sur sa hanche. Sous la pierre qui lui sert de piédestal est un masque avec une bouche ouverte, ce qui fait que l'on a cru voir dans cette peinture le modèle d'une fontaine. De chaque côté, il y a une imitation d'ornements sur marbre coloré, avec deux tablettes portant les noms du maître : RAPHAEL VRBINAS [2]. Il ressort évidemment de ce qui précède que Raphaël a lui-même fait l'esquisse de cette figure; mais l'exécution, au contraire, n'est pas tout à fait la sienne ; elle a beaucoup d'analogie avec

1. Actuellement sous le n° 387. Ce tableau fut estimé 1,000 fr. sous l'Empire et 5,000 fr. sous la Restauration, par les experts officiels du musée. Catalogue des Écoles d'Italie, par M. Villot, 1[re] édition de 1849. (*Note de l'éditeur.*)

2. M. Villot, dans son Catalogue des Écoles d'Italie (édit. de 1853), dit que « cette signature semble postérieure à l'époque ou le tableau a été peint. Ce tableau, ajoute-t-il, est attribué dans l'Inventaire de Bailly (1709-1710) à Jules Romain. On l'a également attribué à Giovanni Nanni da Udine, qui peignit souvent dans les tableaux de Raphaël des arabesques et des ornements; puis à Francesco Penni, dit *il Fattore*. L'Inventaire et les Notices qui précèdent le donnaient comme ouvrage original. » (*Note de l'éditeur.*)

les dessins de Francesco Penni, auquel nous pensons devoir attribuer ce petit tableau.

Gravures : Jacopo Caraglio. Seulement une muraille pour fond. Bartsch, t. XV, p. 69, n° 5. — Copie de cette estampe : Raph. vrb. invent. En contre-partie. — Corneille Matsys (?). Dans une niche de rochers. En contre-partie. H. 11" 10"'; l. 9" 10"'. — Fr. Poilly, in-folio. Premières épreuves, sans le nom du graveur. Deuxièmes épreuves, avec son nom. Troisièmes épreuves, retouchées par C. Simonneau pour le *Cabinet Crozat*. Quatrièmes épreuves, très-retravaillées, *Jo. Jac. de Rubeis formis, Romæ. — Jo. Jacobus Frey incisor Lucernen.* Pet. in-fol. — P. Drevet exc. Petit in-fol. — De Poilly exc. En contre-partie. Petite planche. — W. D. Gutwein. Copie. — Chez de Poilly. Dans un rond. Fond de rideaux avec une fenêtre. Suscription : *Deliciæ meæ*, etc. Grand in-4°. — Anonyme. Dans un ovale. Mauvaise petite planche. — J.-B.-L. Massard, in-fol. — A.-B. Desnoyers, avec cette légende : *la Vierge au Berceau*, in-fol. — Morace, pour le *Musée Napoléon*, in-fol. — A l'eau-forte, par Devilliers; terminé par Nicquet, pour la *Galerie Filhol*, in-8°. — Leroy. A la roulette. En contre-partie. In-fol. — Lith. par J. Carol, 1840. Petit in-fol. — Au trait, pour le *Manuel du Musée Napoléon*, t. IV, n° 21. — Landon, n° 107.

Copies d'après ce petit tableau.

Félibien, dans ses *Entretiens*, p. 335, cite une répétition de la petite Sainte Famille : « Quant à celui qui est aujourd'hui dans le cabinet de M. le duc de Mazarin, dit-il, le chevalier de Pozzo le fit acheter par M. le marquis de Fontenai pendant qu'il était ambassadeur auprès du pape Urbain VIII, prétendant que c'était l'original que Raphaël avait commencé et sur lequel celui dont j'ai parlé avait été copié par Jules Romain... Raphaël a dessiné ces deux tableaux et les a fait peindre par deux de ses élèves; mais, ayant eu plus d'inclination à finir celui qui est dans le cabinet du roi, il l'acheva entièrement et laissa l'autre imparfait. » On voit clairement dans ce passage, que Félibien ne voulait point blesser le duc de Mazarin, héritier de la galerie du cardinal, mais qu'il considérait son tableau comme une copie. Ce que cette copie devint, on ne saurait plus le dire au juste. Mais nous avons vu une belle copie ancienne, que l'on prétendait être celle-là, chez M. George Morant à Londres. Il en existe encore une autre dans la même ville chez un marchand, et une quatrième à Cologne.

Un dessin au bistre et rehaussé de blanc se trouvait dans la collection du duc de Tallard. Voyez le Catalogue de Remy et Glomy (Paris, 1756).

233. *Portrait de Jeanne d'Aragon.*

Jusqu'aux genoux. Sur bois. H. 3' 8" 6"'; l. 3'.

Cette jeune princesse est assise, tournée à gauche et vue de trois quarts. Le pur ovale de son visage est accompagné de superbes cheveux blonds tombant sur la nuque; ses yeux bleus sont encadrés de beaux sourcils arqués; son front est découvert, son nez fin, sa bouche délicate et gracieuse, et son menton rond accuse une jolie fossette. Elle est coiffée d'une toque de velours rouge garnie de perles et de pierres précieuses. Son vêtement

de velours amarante a de larges manches doublées de soie jaune, et ses bras sont enfermés dans une étoffe de gaze. De sa main droite qu'elle élève, elle saisit une fourrure rejetée en arrière; sa main gauche repose sur ses genoux. Pour fond, une chambre ayant vue sur un jardin, à travers une *loggia* richement décorée. Dans le tableau qui est à Paris, la tête est d'un dessin très-délicat et d'un charme prodigieux, quoique les contours en soient un peu durs et le coloris un peu sec. Les mains y sont aussi mieux dessinées que dans les deux répétitions ou copies du tableau qui sont à Warwick Castle[1] et à Leipzig. Tous les accessoires ont été exécutés par Jules Romain, de main de maître. Vasari, dans la Vie de ce dernier, nomme improprement Jeanne d'Aragon *Vice-reine de Naples* et dit que Raphaël peignit seulement la tête et que Jules Romain fit tout le reste; l'ordonnance du portrait cependant est d'une telle beauté, qu'on ne saurait y méconnaître le génie et le goût du maître. Pierre Dan[2] et Lépicié disent qu'Hippolyte de Médicis avait fait peindre ce portrait pour le roi François Ier; ce qui est nécessairement une erreur, car Hippolyte de Médicis, né en 1511, n'avait que neuf ans à la mort de Raphaël. Pourtant, en ayant égard à la tradition que Pierre Dan a recueillie, on peut supposer que ce fut Laurent de Médicis qui fit exécuter ce portrait pour le faire présenter à François Ier, grand admirateur du beau sexe, comme on sait. Sous le roi Henri IV, ce tableau était placé dans la collection des portraits que ce roi fit peindre par Porbus, Janet et la femme de ce dernier, pour la galerie d'Apollon, au Louvre. En 1660, un incendie détruisit cette galerie; il faut donc croire que le portrait de Jeanne d'Aragon en avait déjà été enlevé ou qu'il fut alors sauvé des flammes. Aujourd'hui, il est un des ornements du musée du Louvre.

Jeanne était fille de Ferdinand d'Aragon, duc de Montalto, troisième fils naturel de Ferdinand Ier, roi de Naples. Elle épousa Ascanio Colonna, prince de Tagliacozzo et duc de Palliano, connétable de Naples. Ce fut une des femmes les plus distinguées du seizième siècle, par sa beauté comme par son esprit. Elle conserva sa célébrité sous ce double rapport jusqu'à un âge très-avancé; on la surnomma la *divine* et plus de trois cents poëtes chantèrent à l'envi ses perfections. Citons, entre autres, la collection de poésies que Girolamo Ruscelli a publiées sous ce titre : *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i più gentili spiriti, et in tutte le lingue principali del mondo.* (Venetia, 1558.) Le médecin Agos-

1. La copie appartenant au comte de Warwick a été cataloguée comme répétition originale, à l'Exhibition de Manchester. Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 59. (*Note de l'éditeur.*)

2. Voy. le *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, etc. Paris, 1642, in-fol., p. 135 : « Jeanne d'Aragon, reyne de Sicile, estimée la plus belle princesse de son tems; duquel portrait le cardinal Hipolyte de Medicis fit présent au roy François Ier. »

tino Nifo, dit *Niphus*, de Sessa (né en 1473, mort à Pise en 1550), attiré par Léon X à la cour pontificale, où il avait le titre de *Comes palatinus* et où il obtint la faveur de porter le nom et les armes de la famille de Médicis, dédia son traité latin de l'Amour et de la Beauté à cette illustre princesse. Cet ouvrage fut composé en 1529, comme on le voit à la fin du second livre : *Et de Pulcro et Amore hactenus. Niphani, novembris MDXXIX die III.* La première édition parut à Rome, en 1531, in-4°; la seconde, un siècle plus tard, à Leyde, en 1641 [1]. Dans la dédicace du petit livre à Jeanne d'Aragon, princesse de Tagliacozzo, l'auteur dit : « Très-illustre Jeanne, lorsque je me demandai quel était celui de mes ouvrages que je pourrais te présenter, je songeai aussitôt à un livre divisé en deux parties, dont l'une traite de la Beauté et l'autre de l'Amour, livre qui n'a pas d'autre objet que de te rendre hommage et de te témoigner mon profond respect. Car, quoique le divin Platon ait déjà minutieusement traité ces deux sujets, j'ai pourtant osé y revenir après lui, parce que, au commencement, au milieu et à la fin de mon ouvrage, ta beauté m'a toujours fourni des arguments. Par le fait seul de la contemplation et de l'analyse de cette beauté divine, mon livre ne sera pas seulement beau, il sera admirable. Et, comme mes talents dans l'art de la description sont bien plus faibles que les charmes irrésistibles qui font l'ornement de ta personne, c'est ta beauté qui viendra suppléer à l'imperfection de mon œuvre ; c'est ta beauté seule qui va paraître au grand jour avec mon livre; c'est elle qui rendra le nom de l'auteur tellement célèbre, que j'ose espérer le voir s'élever par-dessus tous les autres avec le tien jusqu'aux étoiles. »

Dans le cinquième chapitre de son livre, Nifo dépeint emphatiquement en ces termes l'objet de son admiration : « Mais ce que peut être ici-bas la beauté véritable, on ne le sait pas si l'on n'a pas vu la sérénissime Jeanne. Celle-là, du moins, est le type de la complète beauté, et par le corps et par l'esprit. Par l'esprit : car cette demi-déesse possède tant de qualités morales et de grâces enchanteresses (ce qui est la beauté de l'esprit), qu'elle n'est pas sortie de la race humaine, mais de la race divine. La perfection des formes, qui fait la beauté du corps, est si accomplie chez elle, que Zeuxis de Crotone n'aurait pas eu besoin de passer en revue tant de belles jeunes filles pour composer la figure d'Hélène, s'il avait pu rencontrer dans une seule femme une beauté semblable et la peindre d'après nature. » Ensuite, vient la description détaillée de cette rare beauté, description qui se rapporte au tableau de Raphaël, en ce qu'elle mentionne ses longs cheveux d'or, ses yeux bleus, et son menton à fossette. Dans le CIX^e et

1. *Augustini Niphi medici ad illustrissimam Joannam Aragoniam, Tagliacoccii Principem, de Amore Liber.* Lugduni Batavorum, apud Davidem Lopes de Haro. CIƆIƆCXLI, in-12.

dernier chapitre, Niphus déclare avec enthousiasme que la princesse Jeanne est sans contredit la plus belle de toutes les femmes qu'il a citées dans son livre, et lui donne le prix de la beauté sur toutes celles qui furent célébrées à ce titre dans l'Antiquité et qui ont été chantées par Properce, Horace, Virgile, Catulle, Ovide et Acontius.

Jeanne, mariée à Ascanio Colonna, partagea les malheurs de la famille de son mari, et eut à soutenir les plus rudes épreuves sous le pontificat de Paul IV, qui confisqua tous les biens que les Colonna possédaient dans les États de l'Église. Elle se vit retenue prisonnière dans son palais à Rome et faillit même être empoisonnée. Toutefois, elle réussit à s'échapper à cheval, avec ses deux filles, en trompant la surveillance rigoureuse des Caraffa en 1556, au moment même où elle pouvait venir en aide à la cause de son fils, le héros de Lépante, Marc Antonio Colonna. Le duc d'Albe, à cette époque vice-roi de Naples, la reçut avec une joie inexprimable. Comme son âge avancé l'y autorisait, il l'embrassa, mais il ne fit que saluer ses deux filles, quoiqu'elles eussent par respect levé leur voile. « Il me semble voir, lui dit le duc d'Albe en la contemplant, la fameuse Clœlia, qui, à la vérité, ne s'est point enfuie du camp ennemi, pour retourner à la ville, par amour de la patrie; mais bien de la ville, pour aller au camp, poussée par l'amour maternel[1]. » Son époux se trouvait alors, il est vrai, emprisonné à Naples; mais il n'était aucunement de connivence avec son fils, auquel la mère prodiguait toute sa tendresse. Ascanio Colonna mourut dans sa prison à Naples, le 24 mars 1557, après une détention de trois années, accusé d'avoir attenté à la vie du roi. Mais Jeanne lui survécut jusqu'au mois d'octobre 1577, après avoir érigé plusieurs églises. Sa sœur Marie, épouse d'Alphonse d'Avalos, fut également célèbre pour sa beauté jusqu'à l'âge le plus avancé[2].

Gravures : Jacques Chereau, pour le *Cabinet Crozat*, in-fol. — Raph. Morghen, pour le *Musée Napoléon*, in-fol. — Commencé à l'eau-forte par A. E. Lasti, et terminé par Gio. Rivera. — Leroux, in-fol., un peu maniérée. — Seulement le buste, gravé par A. Lefevre.

Copies anciennes du tableau.

Brantôme, qui écrivit ses Mémoires de 1600 à 1614, dit avoir vu le portrait de Jeanne d'Aragon à Naples et en France, dans le cabinet du roi, dans celui de la reine et chez différentes autres dames (voy. *Dames illustres*, disc. VII). Les copies suivantes sont parvenues jusqu'à nous.

a.) Dans la galerie du feu baron de Speck-Sternburg, à Lütschena, près Leipzig. Cette copie est conforme avec l'original, mais elle est peinte sur toile. H. 50"; l. 42". Ce tableau était autrefois chez un menuisier à Bâle;

1. *Vie du duc d'Albe*, etc.
2. Enea Vico a gravé son portrait de profil. Bartsch, t. XV, p. 331, n° 233.

il y a environ cinquante ans, le baron Fries, à Vienne, l'acheta d'un marchand de tableaux. Au sortir de la collection Putbon, à Vienne, cette copie a été acquise par son ancien possesseur. Lithographiée par Ludw. Zoellner. In-folio.

b.) A Warwick Castle, dans la galerie du comte de Warwick. Selon les renseignements qui nous ont été fournis sur ce tableau, le ton de la peinture serait plus frais que celui du tableau qui est au Louvre; mais, néanmoins, si les étoffes y sont plus éclatantes, les ombres des chairs, au contraire, seraient d'un ton plus brun, les accessoires maigres d'exécution et le fond très-sombre. On nous assure que l'expression de la tête est d'ailleurs d'une sévérité presque triste.

c.) Au musée de Berlin. C'est une copie de Gio. Batt. Salvi, nommé il Sassoferrato. Sur toile. H. 3' 9"; l. 1' 1".

d.) Dans la galerie Doria, à Rome, est une imitation de ce portrait par un élève de Léonard de Vinci; c'est le même tableau, moins la tête, qui n'est plus celle de Jeanne d'Aragon, et qui est peinte dans la manière de Léonard de Vinci. Cette tête est mieux traitée que les accessoires, qui sont roides de dessin; le coloris est faible et sec.

e.) Nous avons vu, en 1835, dans l'ancienne galerie de Munich, sous le nº 707, une autre imitation de ce portrait par un élève de Léonard de Vinci. Ici, Jeanne d'Aragon s'est transformée en une sainte Cécile.

234. *Portrait de Léon X*[1]

AVEC LES CARDINAUX JULES DE MÉDICIS ET LOUIS DE ROSSI.

Sur bois. H. 4' 3"; l. 3' 8". Mi-figures.

Le pape, tourné à gauche, est assis sur un fauteuil à bras, auprès d'une table couverte d'un drap rouge, sur laquelle est posée une sonnette d'argent richement ciselée et un bréviaire orné de miniatures. Le pape, tenant une loupe à la main, semble avoir examiné les peintures du bréviaire et jette ses regards en avant, comme s'il était en conversation avec une personne placée en face de lui. A gauche, auprès du pape, se tient le cardinal Giulio de' Medici (depuis Clément VII), et à sa droite le cardinal Lodovico de' Russi[2], qui pose les mains sur le dossier du fauteuil. Le fond est formé par un morceau d'architecture avec une arcade ouverte à droite. Le pape porte une tuque de velours rouge, et, au-dessous de son collet rouge, un habillement de damas blanc à larges manches garnies de fourrures. Lodovico de' Rossi, qui ne fut élevé à la dignité de cardinal qu'en l'année 1517, était déjà mort en 1519 : ce tableau doit donc avoir été exécuté vers

1. Né en 1475, mort en 1521.

2. Lodovico de' Rossi, fils d'une sœur de Léon X, était plein de mérite et de savoir. Élevé sous le même toit avec son parent, dont il partagea fidèlement toutes les adversités, il fut récompensé de son dévouement par le pape, qui lui était très-attaché et qui l'éleva aux honneurs. Voy. W. Roscoe, *Vie de Léon X*, t. II, p. 320.

1518. Déjà, dans la Vie de Raphaël, nous avons fait remarquer que ce portrait n'était pas seulement un des plus grands chefs-d'œuvre du genre, par la libre et vivante manière de présenter les têtes et les accessoires, par la puissance et la vérité du coloris, mais que Raphaël s'est même élevé dans cet ouvrage au-dessus de tous les peintres de portraits, par la profonde représentation de ses personnages, qui sont, pour ainsi dire, vivants sous la vue du spectateur, c'est-à-dire qu'il nous suffit d'un seul coup d'œil jeté sur le tableau pour connaître leur caractère et apprécier leur individualité. Si donc nous comparons avec cette peinture ce portrait de Léon X, qu'un écrivain contemporain anonyme nous a laissé dans le manuscrit qui est dans les archives du Vatican, sous le titre de : *Leonis X Vita*, nous croirons volontiers que cette description a été faite d'après le tableau même. La voici : « Léon, de la célèbre famille des Médicis, fils de Laurent, était d'une stature élevée; il avait un corps lourd et gras, une tête très-grosse; son teint était pourpre, ses yeux étaient grands et d'un développement extraordinaire, mais il avait la vue si faible qu'il ne pouvait reconnaître les objets qu'à l'aide d'une loupe que pour cette raison il portait constamment avec lui; ses épaules étaient larges, sa nuque et son cou ramassés et si gras, que le cou était presque entièrement couvert par son double menton; sa poitrine était large, son ventre énorme, ses hanches et ses cuisses si grêles qu'elles ne semblaient point en harmonie avec la tête et le buste. Il était vain de la blancheur de ses mains et il se plaisait à les admirer, surtout lorsque des bagues de diamant en rehaussaient l'éclat.

« Instruit, dès sa plus tendre enfance, dans la littérature latine et ayant, comme son père, un tact exquis dans l'art de se faire des partisans, il acquit en peu de temps, lorsqu'il vint à Rome en qualité de cardinal, une singulière réputation de mansuétude, de douceur et de bonté, car il semblait indulgent et bénin de nature; ses paroles étaient toujours agréables et flatteuses. Dans le maniement des affaires les plus difficiles il ne manquait ni d'esprit ni d'adresse. Il était secondé, en cela, par la merveilleuse mobilité de son visage très-habile à exprimer tout ce qu'il voulait. Il savait aussi mener les cardinaux à sa guise, et il se servait, à cet effet, d'un certain Bernardo da Bibiena qui avait été élevé dans la famille des Médicis, etc.

« Léon avait l'habitude de bien accueillir tout le monde; il écoutait attentivement les petits comme les grands et ne laissait partir personne sous l'impression de la colère ou de la mauvaise humeur, mais il s'efforçait toujours, au contraire, de renvoyer satisfaits, ou du moins consolés, tous ceux qui s'approchaient de lui chagrins ou mécontents.

« Il savait contenir et cacher en lui-même sa colère même la plus véhémente (quitte à s'en souvenir à l'occasion); il aimait à prodiguer l'argent et il l'estimait si peu pour son propre compte, qu'exilé et sans fortune il

était incorruptible quand il s'agissait d'élire un pape; bref, il n'avait pas d'autre but que d'être comme le plus débonnaire et le plus aimable des hommes, ce qui lui gagna bientôt les cœurs des cardinaux et des prélats de Rome.

« Il n'était pas sans intelligence dans les beaux-arts et il cultivait la musique avec zèle et persévérance; car il passa beaucoup de temps à écouter chanter les autres et à chanter lui-même. »

Ensuite l'écrivain anonyme raconte brièvement la vie politique et militaire de Léon X, ses vertus comme pape, sa manie de questionner minutieusement les personnes qu'il rencontrait à la chasse ou ailleurs, sa charité envers les pauvres et sa constante humanité.

Léon X, après son élévation au trône pontifical, n'oublia pas ses anciens amis, lors même qu'il ne pouvait ou ne voulait satisfaire à leur ambition. Telle fut sa conduite envers l'Arioste, qui était venu à Rome pour le voir. Léon X, l'ayant reconnu sur-le-champ, alla au-devant de lui et l'embrassa. Mais ce fut tout; et, déçu dans ses espérances, l'Arioste composa un beau conte, dans lequel il excuse le pape, tout en laissant percer ses sentiments de dépit et de vengeance (voyez *Roscoe*, t. III, p. 24). Léon X assigna de grands traitements aux maîtres de chapelle; il alla même jusqu'à la prodigalité envers eux, et leur abandonna d'importants bénéfices. Ainsi, il nomma le chanteur espagnol Gabriele Merino à l'archevêché de Bari; il donna un archidiaconat au musicien Francesco Paolosa. La musique le charma à tel point quelquefois, qu'il semblait, en l'entendant, tomber en pamoison et être hors de lui. Il aimait aussi passionnément la chasse, qui le retenait souvent à la Magliana et à Viterbe. Son jugement à l'égard des œuvres de l'esprit était fin et juste; si on lui présentait des poésies pendant ses repas, il oubliait, pour les lire, le manger et le boire. En général, il était plus adonné aux distractions intellectuelles qu'aux jouissances sensuelles. Il s'amusait parfois à voir jouer des scènes burlesques qui le délassaient des lourds soucis du gouvernement; c'était un goût qu'il avait contracté dans la maison paternelle. Mais aux repas les plus somptueux il était le plus sobre de tous ses convives; il jeûnait même avec plus de rigueur que ne l'exigeaient les commandements de l'Église et il était un modèle de chasteté. Sans doute, son grand esprit, à vues larges et hautes, entraînait trop souvent sa générosité et la poussait à l'excès. Mais ce n'était jamais par ostentation ni par vanité, c'était en général par inspiration d'un cœur excellent, c'était quelquefois aussi par faiblesse de caractère. Il ne faisait pas seulement des présents aux hommes de mérite, il en faisait encore à de mauvais poëtes et à des bouffons qu'il avait attirés en foule à Rome, car il se permettait volontiers avec eux maintes plaisanteries qui n'étaient pas toujours de bon goût. Chaque jour, il faisait remplir de ducats un plat couvert de velours cramoisi et il les distribuait à tous

venants, surtout à ceux qui assistaient à ses repas ou qui se distinguaient par des costumes étranges. Cela explique comment, malgré les nombreux revenus du Saint-Siége, Léon X, qui, à la vérité, s'était trouvé mêlé à des guerres dispendieuses, avait à la fin de sa vie vidé tous les coffres de l'Etat et éprouvait de tels embarras d'argent, qu'il mit en gage les joyaux pontificaux chez les banquiers Chigi, pour 10,000 ducats (voy. Carlo Fea, *Notizie*, etc., p. 66, où se trouve publié ce remarquable document).

La politique de Léon X ne fut pas toujours franche; mais il n'y avait pas d'autre politique alors en Italie. Le système auquel Machiavel donna son nom, s'était formé par la force des choses et par les besoins de ce temps-là, surtout à Florence qui fut le berceau de cette politique. Léon X, d'ailleurs, en abusa moins que beaucoup de ses prédécesseurs et de ses successeurs; il était, au contraire, souvent obligé de se servir, à regret, des moyens machiavéliques contre ses ennemis qui le combattaient avec ces armes-là plutôt qu'avec l'épée.

Mais, après cette longue digression, retournons à Raphaël. La figure du pape, ainsi que nous l'avons dit, n'est pas seulement traitée de la manière la plus magistrale, mais encore achevée avec le plus grand soin. La tête du cardinal Jules de Médicis est d'une exécution plus rapide, quoiqu'elle soit aussi étudiée et parfaite de caractère; le cardinal de Rossi paraît avoir été gêné lorsqu'il posait pour son portrait, puisque sa contenance est un peu embarrassée, la bouche un peu pincée. Le tableau, en général, est d'une vigoureuse couleur, mais tout à fait conforme à celle qui caractérise Raphaël, c'est-à-dire transparente et lumineuse dans les clairs. En 1589, ce portrait était suspendu au-dessus de la porte d'entrée de la Tribune de Florence, comme on le voit dans l'Inventaire de cette même année. Transporté à Paris par les Français en 1797, il y fut nettoyé et même usé en quelques endroits, où l'on croirait voir des taches. Après le traité de paix de 1815, cette magnifique peinture retourna au palais Pitti.

GRAVURES : F. Dom. Picchianti, In-fol. Pour la *Raccolta*, etc. — F. Morel, pour l'ouvrage de Wicar, in-4°. — F. Lignon, pour le *Musée Napoléon*, in-fol. — Samuele Jesi, grand in-fol. — Marri inc., in Faenza, In-fol. Seulement légèrement indiqué. — Chataigner, pour la *Galerie Filhol*, in-8°. — Landon, n° 471.

Seulement la tête du pape Léon X, grav. par Raph. Morghen, dans un ovale, In-8°, n° 218. — A l'eau-forte, par Couché. In-8°.

Une étude de la draperie, avec l'indication du fauteuil, dessinée à la pierre noire, passa, de la succession de Th. Lawrence, dans la collection d'Oxford.

Copies d'après ce tableau.

a.) Vasari, dans la Vie d'André del Sarte, rapporte d'une manière circonstanciée que le duc Federico II de Mantoue, passant par Florence en 1525, y admira tellement le portrait de Raphaël, que Clément VII

promit de le lui envoyer en présent; en effet, le pape avait adressé à Ottaviano de Médicis l'ordre d'expédier le tableau au duc Federico, mais Ottaviano, sous prétexte de faire exécuter un nouveau cadre, garda quelque temps le tableau, et fit peindre en secret par Andrea del Sarto une copie si merveilleusement fidèle, qu'Ottaviano lui-même ne pouvait la distinguer de l'original. Le duc de Mantoue reçut donc avec une vive joie ce prétendu tableau de Raphaël, et Jules Romain y fut trompé lui-même, jusqu'à ce que Vasari, qui avait fait son apprentissage dans l'atelier d'Andrea del Sarto, et qui l'avait vu travailler à cette copie, vint à Mantoue, où Jules Romain lui montra ce portrait, en le lui désignant comme un des plus beaux ouvrages de Raphaël. « Cet ouvrage est de la plus grande beauté, répondit Vasari, mais il n'est pas de la main de Raphaël. — Comment, il n'est pas de la main de Raphaël! s'écria Jules; est-ce que je ne le sais pas mieux que vous, et ne reconnais-je pas moi-même les coups de pinceau que j'y ai donnés? — Vous êtes dans l'erreur, répliqua Vasari, il est de la main d'Andrea del Sarto, et vous allez voir la marque qu'on a mise derrière le tableau, afin qu'il ne fût pas confondu avec l'original. » Lorsque Jules Romain eut fait retourner le panneau et qu'il eut vu le signe, il fit un mouvement des épaules en disant : « Je ne l'estime pas moins que s'il était de la main de Raphaël, et même je l'estime encore plus, car il y a peu d'exemples qu'un grand maître puisse en imiter un autre à ce point et reproduire si fidèlement un de ses ouvrages. Bref, il faut reconnaître le talent d'Andrea comme il le mérite. » Selon Gabbiani, la copie portait sur l'épaisseur du panneau, caché dans le cadre, le nom presque illisible de : ANDREA. F. P.... et probablement la date. Plus tard, cette copie admirable passa dans la galerie Farnèse, à Parme, et par héritage ensuite au roi de Naples. Actuellement elle se trouve au musée Borbonico.

b.) G. Vasari avait peint une autre copie de ce tableau en 1537, pour Ottaviano de Médicis, ainsi qu'il le raconte dans sa propre Vie (t. I, p. 13); il en parle aussi dans une de ses lettres écrite à Ottaviano, en 1537. Vraisemblablement c'est cette copie qui passa de la collection de feu W. Roscoe, à Liverpool, dans celle de M. H. Coke, à Holkham. Le tableau est très-beau, mais il a un peu poussé au noir.

c.) Vasari cite encore avec de grands éloges deux portraits faits anciennement d'après celui du cardinal Jules de Médicis qui est dans ce tableau; l'un, par Andrea del Sarto, qu'Ottaviano de Médicis donna au vieil évêque de' Marzi; l'autre, de Jacopo da Pontormo, qu'un certain maçon, nommé Rossino, reçut en payement de ce dernier, avec d'autres tableaux. Un autre portrait semblable, en buste, de 2' 6" de haut sur 2' de large, est décrit dans le Catalogue des tableaux du cabinet du roi, au Luxembourg. (Paris, 1771.) — Lépicié, dans son Catalogue, considère ce tableau comme une étude pour le tableau original; néanmoins, ceux qui l'ont vu assu-

rent que ce n'est qu'une peinture médiocre, vraisemblablement de Pontormo.

Gravé par Nic. Edelinck pour le *Cabinet Crozat*. In-fol. — Landon, n° 319.

235. *Portrait de Laurent de Médicis, duc d'Urbin* [1].

Laurent de Médicis, deuxième du nom, était le fils aîné de Pierre de Médicis; il dirigea le gouvernement de Florence, mais toutefois sans gloire, après que Julien de Médicis eut librement résigné le pouvoir. Le pape Léon X l'avait nommé duc d'Urbin en 1516. Par son mariage avec Madeleine de la Tour, dite de Boulogne, il entra en parenté avec la maison royale de France. La naissance de sa fille unique, Catherine, qui fut depuis la femme de Henri II, roi de France, coûta la vie à la mère. Laurent aussi mourut peu de jours après. Son tombeau, exécuté par Michel-Ange, fait face à celui de son oncle Julien de Médicis.

Il résulte d'une lettre du duc lui-même à Baldassare Turini, à Rome, publiée par le docteur Gaye, dans son *Carteggio*, t. II, p. 146, que Raphaël peignit ce portrait en 1518. Dans cette lettre on lit : « Firenze, 4 febbrajo 1518. — El ritratto mio, che fa Raffaello d'Urbino e le cose che fa Michelino, quando saranno expedite, le manderete come advisate. » Puis, sous la date du 5 février 1518 : « Circa el ritratto intendo quanto dite che è finito et è bello et molto mi piace; quando sarà tempo mandarlo, lo manderete. » Du temps de Vasari, ce portrait se trouvait encore, avec celui de Julien de Médicis, à Florence, chez les héritiers d'Ottaviano de Médicis. Quant à ce qu'il est devenu depuis, on l'ignore; mais, au musée Fabre, à Montpellier, on en voit une copie ancienne sur bois (H. 98 cent.; l. 74 cent.), qui nous prouve que l'original était le digne pendant du portrait de Julien de Médicis. Cette copie du musée de Montpellier resta enfermée jusqu'en 1824 dans une villa près de Sienne, et elle fut donnée en payement, avec d'autres peintures sans valeur, à un peintre de Florence qui avait décoré les chambres de cette villa. M. Fabre l'acheta à bas prix, en 1826, ce qui occasionna ensuite des pourparlers entre lui et le peintre qui la lui avait vendue, car le possesseur avait fait grand bruit de son acquisition et le peintre florentin voulait résilier le marché.

Ce portrait représente le duc en demi-figure, vu de trois quarts, tourné du côté gauche; les traits de son visage portent bien le type des Médicis. Il tient le pommeau d'un poignard dans sa main et laisse tomber son bras gauche en arrière. Ses cheveux bruns et sa barbe, de la même couleur, sont coupés court. Il est coiffé d'une barrette, ornée d'une médaille. Une chemise blanche ressort de son pourpoint à manches rouges, broché d'or, par-dessus lequel il porte un vêtement garni de fourrures, à larges man-

[1] Né en 1492, mort en 1519.

ches. Le fond est vert. Quoique ce tableau soit donné comme original, l'exécution cependant dément cette originalité, et, d'ailleurs, selon l'ordinaire des copies, il a beaucoup poussé au noir.

Deux autres copies du même portrait se trouvent dans les magasins de la galerie de Florence.

236. *Portrait du Violoniste* (1518).

C'est le portrait en buste d'un jeune homme âgé d'une vingtaine d'années. Sa tête vue de trois quarts est tournée du côté de l'épaule droite. Ses cheveux bruns, coupés droit, tombent jusque sur la nuque et sont couverts d'une barrette noire. De la main gauche, il tient un archet, quelques feuilles de laurier et des immortelles. Son ample vêtement vert est garni de velours noir avec un collet de fourrure. Le fond est gris; sur un balustre, qui est sur le devant, est la date de MDXVIII.

La belle forme de la tête, son expression noble et simple, son regard profond et pensif, donnent à cette peinture un attrait et un charme qui redoublent encore la beauté de l'exécution. On voit que le maître a peint ce tableau avec amour et avec un soin extrême. L'effet général de ce portrait est d'une charmante simplicité et par conséquent bien différent de celui de Léon X; on a peine à comprendre comment Raphaël a pu peindre, l'un après l'autre, et peut-être simultanément, deux portraits si dissemblables, si variés dans leur exécution et cependant d'une si rare perfection tous les deux. Le ton de cette peinture est très-transparent, sans que les ombres soient plus forcées que dans une lumière ordinaire. Les chairs, aux transitions tendres et colorées, accusent des ombres tombant un peu dans le grisâtre. Lorsque nous admirâmes ce précieux portrait, en 1835, au palais Sciarra Colonna, à Rome, il était, sauf quelques légers accidents, en parfait état de conservation. Malheureusement on l'a fait nettoyer et restaurer depuis, sans aucun motif plausible, et il en est résulté les mêmes détériorations que pour le beau portrait de femme qu'on admire aussi dans cette galerie sous le nom du Titien, et qui, en réalité, est de Palme le Vieux.

On a fait bien des recherches jusqu'à présent, pour découvrir quel est le jeune homme représenté dans ce tableau, sans toutefois arriver à un résultat satisfaisant. Quant à reconnaître en lui un poëte ou improvisateur, qui, selon l'usage du temps, déclamait ou chantait ses vers en s'accompagnant de la viole, c'est un point établi et hors de contestation. Mais ce n'est pas plus le portrait d'Antonio Tebaldeo que celui de Bernardo Accolti, nommé l'*unico Aretino*, comme on l'a supposé, puisque le premier étant né en 1463, le second en 1466, tous deux, par conséquent, avaient déjà passé la cinquantaine en 1518. Ce n'est pas davantage Giacomo Sanseccondo, car il avait près de quarante ans alors que le comte de

Castiglione l'avait présenté à la cour d'Urbin en 1508. Ce serait encore moins l'aimable Giovanni Mazarello, qui a écrit sous le nom de *Mutius Aurelius*, car ce jeune homme, qui donnait les plus belles espérances, périt malheureusement en 1516, comme nous l'apprenons par une lettre de Pietro Bembo au cardinal da Bibiena, en date du 3 avril de cette année-là (voy. *Epistolæ* Bembi, lib. II, p. 16). Au nombre des improvisateurs qui étaient en faveur auprès de Léon X, il faut encore ranger Brandolini et Camillus Querno, mais surtout Andrea Marone de Brescia, qui improvisait au son de la viole et qui, à la fête de saint Côme, que le pape faisait célébrer avec grande pompe en l'honneur de ses ancêtres, gagna le prix de l'improvisation (voy. W. Roscoe, *Vie de Léon X*, t. III, p. 137). On pourrait rapporter à ce triomphe poétique les feuilles de laurier et les immortelles que le Violoniste tient avec son archet. On sait que Marone resta longtemps auprès du cardinal Hippolyte de Médicis, à la cour de Ferrare, mais il ne voulut point aller en Hongrie avec ce cardinal et il retourna à Rome (P. Jovius, *Elog. LXXII*).

Il résulte de ces faits que cet improvisateur était encore jeune à l'époque de Léon X, et l'on peut en conclure que ce portrait est bien celui de Andrea Marone.

Nous avons vu une ancienne copie de ce tableau dans la collection du comte Marc Antonio Oddi, à Pérouse; et une copie, qui est de l'école de Raphaël, mais qui reproduit seulement la tête du Violoniste, dans la galerie Chigi, à Rome.

GRAVURES : J. Felsing. In-fol. — Pietro Salvatori del. et inc. Mauvaise planche. In-fol. — Grav. par Giov. Buonafedi. Petit in-fol. — Lith. par Grevedon, d'après un dessin de Bosse. In-folio. — De même, et d'une manière excellente, par P. Guglielmi. *Romæ*, 1831. In-fol. — V.-F. Potte. In-fol. — Alb. Heinze, 1856, in-fol. — Au trait, dans l'ouvrage de Longhena, p. 87.

237. *La Maîtresse de Raphaël.*

Sur toile. Mi-figure.

Ce remarquable portrait, conservé au palais Pitti, sous le n° 245, représente une belle Romaine, tournée à gauche et vue de trois quarts. Les cheveux, séparés sur le front et ramenés derrière les oreilles, dégagent entièrement l'ovale harmonieux du visage. Un regard brûlant jaillit de ses yeux noirs; son nez est plutôt court que fin; ses lèvres sont animées d'un gracieux sourire, et son teint est pâle. Un collier de pierres noires taillées entoure son cou; une chemise blanche, à petits plis, couvre sa gorge et dépasse de beaucoup le corsage garni de tresses d'or. Une large manche en étoffe de damas blanchâtre couvre son bras gauche; celui de droite est enveloppé dans un voile qui est attaché derrière la tête et qui tombe des deux côtés. La main droite est posée sur la poitrine, et l'on ne voit qu'une partie de la main gauche. Le fond est gris. Ce portrait, d'un

caractère vraiment romain, est plein de charme; l'exécution cependant n'est pas irréprochable dans toutes les parties. Ce qu'il y a de mieux comme peinture, ce sont la tête et la poitrine; la manche en damas est d'une belle disposition, mais elle est trop lourdement peinte pour qu'on puisse y reconnaître le pinceau de Raphaël lui-même. Les autres accessoires sont encore plus négligés; le voile et les mains ne semblent pas même achevés, et le fond gris est très-lourd de ton. Ce qui frappe surtout lorsqu'on regarde ce portrait, c'est sa singulière ressemblance avec la Vierge de Saint-Sixte, à Dresde. Il va sans dire cependant que le portrait n'est qu'un portrait-*nature*, tandis que la tête de la Vierge est une création idéale; mais toutefois il est incontestable que Raphaël a pris son modèle de Vierge dans la femme dont nous venons de décrire le portrait. Dans la Vie de Raphaël, nous avons déjà remarqué que ce portrait avait quelque ressemblance avec celui qui est au palais Barberini, à Rome, en se figurant que la maîtresse de Raphaël y est représentée plus jeune; pourtant il faut nous avouer que cette ressemblance n'est pas très-frappante et qu'on pourrait bien n'y trouver qu'une certaine analogie de conformation dans les traits en général.

Ce portrait n'est pas décrit dans l'Inventaire de la Tribune dressé en 1589, quoiqu'on nous ait assuré que, dans un autre catalogue ancien, il se trouvait cité comme étant de Raphaël. Autrefois, il ornait une des chambres du château de plaisance appelé Poggio reale; ce ne fut qu'en 1824 qu'on le transporta au palais Pitti. Il est probable que c'est le même portrait qui a été indiqué d'abord par Vasari, puis par Francesco Bocchi, en 1591, et, en dernier lieu, par Giovanni Cinelli (*Bellezze di Firenze*, 1677, p. 173), comme étant conservé dans la maison des négociants Botti, à Florence. Le premier dit positivement que c'est le portrait de la maîtresse de Raphaël. Le dernier le décrit de la sorte: « Ci è ancora un ritratto di una giovane di bel sembiante, e leggiadro dipinto, da Raffael da Urbino: il quale è tenuto dagli artefici in grande stima: e si come fu questo pittore ammirabile, così è l'opera nobile, e famosa appresso tutti. » Selon Tommaso Puccini, dans la *Real Galleria di Firenze*, t. I, p. 6, le légat Botti aurait affirmé à Galuzzi, l'auteur de l'Histoire des grands-ducs de Toscane, qu'il avait découvert, dans les archives des Médicis, un document constatant qu'un fils de Matteo Botti avait légué à Côme I[er] la moitié de ses biens meubles, parmi lesquels se serait trouvé ce portrait, de la main de Raphaël. Mais cela ne peut être, puisque le grand-duc Côme mourut en 1574, et que le portrait était encore dans la maison des Botti en 1677; de plus, au dire de Tommaso Puccini, les inventaires des tableaux de la collection ducale, antérieurs à 1634, ne font point mention de ce portrait; ce qui permet de regarder comme erronée l'assertion du légat, du moins en ce qui concerne ce portrait.

Gravures : Dom. Chiossone sc., 1836. Petit in-fol. — Ludw. Gruner, pl. VI de notre édition allemande.

Le marchese Letizia, à Naples, possède, dit-on, une répétition de ce portrait, métamorphosé en sainte Catherine, avec ses attributs, mais sans auréole. Ce serait, dit-on, un très-beau tableau et sans doute un original. Nous reçûmes cette indication trop tard pour pouvoir en juger par nous-même, lors de notre séjour à Naples; cependant un doute s'élève relativement à l'authenticité de ce tableau, d'autant plus que Raphaël n'a jamais utilisé une image-portrait pour la représentation d'un sujet religieux. Ses élèves et ses imitateurs n'eurent pas la même réserve, comme nous l'avons dit à propos du portrait de Jeanne d'Aragon, transformée en sainte Cécile, et en parlant du portrait de femme, de 1512, qui est à la Tribune de Florence, lequel a servi pour une Sainte Madeleine. Peut-être le tableau du marchese Letizia est-il le même qui se trouvait autrefois en Angleterre, dans la collection du comte d'Arundel, et qui fut gravé en contre-partie par Wencesłaus Hollar. Dans ce tableau, la sainte, dont le bras droit repose sur la roue de son martyre, tient une palme de la main gauche. La tête est entourée d'une auréole. *W. Hollar fecit, ex collectione Arundeliana. Raph. Vrb. pinx.* H. 7" 6"'; l. 5" 7"'. Cat. de Vertue, n° 194. — Landon, n° 396.

238. *La Vierge de Saint-Sixte* (*Madonna di San Sisto*).

Sur toile. H. 9' 3"; l. 7'.

Entre deux rideaux verts tirés de chaque côté du tableau, le spectateur voit la Vierge, semblable à une apparition, debout sur des nuages lumineux, et tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Une gloire immense, formée de têtes d'anges sans nombre, l'entoure de son rayonnement doré et bleuâtre. Le pape saint Sixte, vêtu d'une tunique blanche et couvert d'un pallium d'étoffe d'or doublé de pourpre, est agenouillé à gauche, sa tiare placée dans le bas à côté de lui. Il implore la mère de Dieu, et semble montrer de la main droite son troupeau qu'on ne voit pas. En face, à droite, est agenouillée sainte Barbe, les mains croisées sur sa poitrine et contemplant avec amour les fidèles qui sont censés en adoration dans le bas du tableau. On voit encore deux anges s'appuyant sur un balustre qui termine la partie inférieure de cette peinture; l'un d'eux lève ses regards vers le haut, et l'autre dirige les siens vers le spectateur avec une grâce ravissante. Nous nous sommes déjà étendu, dans la Vie de Raphaël, sur les hautes qualités de ce chef-d'œuvre incomparable, c'est pourquoi nous nous bornerons à consigner ici les remarques suivantes, quoiqu'il nous serait facile de découvrir des beautés nouvelles à chaque nouveau coup d'œil jeté sur cette merveille de l'art. Ce qui distingue surtout cette peinture entre toutes celles qui appartiennent aux dernières années de Raphaël,

c'est qu'elle a été, selon toute apparence, entièrement peinte de sa propre main; car chaque coup de pinceau y est si magistral, si vivant, si spirituel, la couleur est d'un ton si lumineux, si transparent et si harmonique, l'expression des têtes est si suave, si angélique, qu'il n'y a que Raphaël qui ait jamais pu atteindre à cette sublimité de l'art. Il nous semble même que Raphaël, dans un de ces moments d'inspiration où son génie, comme touché du doigt de Dieu, se remplissait d'un enthousiasme éthéré, aura jeté sur sa toile, d'une main brûlante, l'esquisse de cette composition d'après les modèles divins qu'il voyait dans le ciel. Puis, après cette espèce d'extase, animé encore du même feu, il aura cherché autour de lui sur la terre des modèles humains pour achever les têtes de son tableau, comme pour celle de la Vierge, laquelle, si divine et si éclatante de majesté qu'elle soit, a été pourtant, comme nous l'avons fait remarquer en décrivant le portrait précédent, faite d'après sa maîtresse, sinon inspirée par elle. Mais, sans aucun modèle et sans étude préparatoire quelconque, doit avoir été peinte la tête de sainte Barbe; aussi est-elle moins remarquable que les autres. Les deux têtes des petits anges, si belles qu'elles soient, n'accusent pas non plus la même étude que la petite tête de l'enfant Jésus, au regard pénétrant, si admirable sous tous les rapports; ces petits anges semblent même avoir été ajoutés après coup, lorsque le bas du tableau était déjà achevé. Raphaël aura trouvé trop vide cette partie du tableau, et il y aura mis deux anges pour le remplir; ce qui confirme notre supposition, c'est que ces têtes, très-légères de pâte, couvrent à peine les nuages du dessous.

De ce que ce tableau est peint sur toile, de même que pour le Saint Jean-Baptiste, peint à la même époque, M. de Rumohr a cru pouvoir exprimer cette opinion (*Ital. Forschungen*, t. III, p. 131), que cette Madone avait été originairement destinée à faire une bannière. Cette supposition toute gratuite est très-invraisemblable, car Raphaël, qui était alors à l'apogée de sa réputation, n'eût pas accepté une commande de cette espèce, et personne n'aurait osé faire si peu de cas d'un ouvrage de sa main, que de livrer un trésor si précieux aux chances de destruction qui menaçaient une bannière d'église. D'ailleurs, Vasari avait vu, vers le milieu du seizième siècle, le tableau déjà placé sur l'autel de l'église du monastère de Saint-Sixte, à Piacenza, sans soupçonner, le moins du monde, que cette Madone eût jamais eu une autre destination. Bien mieux, il commet une erreur dans la description de ce tableau, puisqu'il le dit peint sur bois. On pourrait tout simplement admettre que, pour épargner des frais de transport trop élevés, les moines de Saint-Sixte avaient préféré que la peinture fût exécutée sur toile.

En 1754, ce tableau fut acheté par l'électeur de Saxe, Auguste III, au prix de 11,000 sequins, ou, comme Winckelmann l'écrivit à Berendis,

sous la date du 17 septembre 1754, pour 60,000 florins, sans compter les frais de transport ni les présents. En outre, l'église de Saint-Sixte reçut de l'acquéreur une ancienne copie peinte par Paris Nogari, laquelle occupe encore la place de l'original. Le peintre Giacomo Giovannini accompagna le tableau jusqu'à Dresde, où, comme nous l'avons déjà rapporté, il fut reçu avec pompe. Il y a quelques années, on reconnut la nécessité de le nettoyer et de lui redonner un vernis nouveau. On fit venir, à cet effet, le célèbre restaurateur de tableaux, Palmaroli, de Rome. Il s'acquitta de ce travail avec le soin le plus scrupuleux, et il laissa même subsister quelques retouches anciennes, que déjà Giovannini avait signalées avant l'achat du tableau. Mais, comme les couleurs de ce tableau étaient devenues très-sèches, la peinture semblait couverte de taches, et l'on croyait que Palmaroli l'avait nettoyée trop fortement. De nos jours seulement, on a reconnu la vraie cause de ces taches désagréables à l'œil, et une commission nommée exprès pour y remédier eut l'idée de faire baigner le revers du tableau avec une huile volatile. Le lendemain même, toutes les couleurs ayant repris leur lustre primitif, ce chef-d'œuvre reparut dans un état parfait, et, pour ainsi dire, ressuscité.

Gravures : G. C. Schultze. Gr. in-fol. pour l'ouvrage de la *Galerie de Dresde*. — Friedr. Muller sc. Dresde. Avec une dédicace au roi Frédéric-Auguste de Saxe. In-fol. — Copie de cette planche par Fil. Tosetti, 1821. — De même, par Ignazio Pavon Romano, gr. in-fol. — Dessart, in-fol. — Thouvenin, in-fol. — F. W. Meyer. Petite planche. — Nordheim. Sur acier. Grand in-fol. — M. Steinla del. et inc. Grand in-fol. — A. Boucher Desnoyers del. et inc., 1841. Grand in-fol. — A l'aquatinte, par William Say, 1826. Grand in-fol. — Lithographies : C. Bodmer, grand in-fol. — Hanfstengel, grand in-fol. — Noel, grand in-fol. — A. Maurin, grand in-fol. — Th Driendl, grand in-fol. — L. Maurin, 1842, pour le *Musée chrétien*. — Louis Zoellner, 1853, très-grand in-folio. — Les figures isolées, grandeur de l'original, d'après les dessins de Schlesinger, lithog. par Suessnapp.

Parties isolées du tableau.

La Vierge seule avec l'Enfant : J. J. Agar, 1799, d'après un dessin de Saydelmann ; au pointillé, impr. en couleur dans un rond de 7" 3''' de diamètre. — La Vierge en demi-figure avec l'Enfant, par A. Oehs. In-fol. — A la manière noire, par un anonyme (Tauriscus, p. 198). — Seulement la tête de la Vierge, par David Weiss, dans un ovale. Haut. 1" 9'''. — La Vierge, demi-figure à l'eau-forte, par Weller. Petit in-4°. — Les deux Anges, grav. par G. Lutz, avec ce texte : *Wer weise ist, der hört.*

Copies de la Vierge de Saint-Sixte.

a.) Une copie passa de l'abbaye Saint-Amand, à Rouen, dans le musée de cette ville. Dans la *Revue encyclopédique* de 1826, il est dit que Raphaël avait peint cette répétition pour le cardinal d'Amboise. Mais le premier cardinal de ce nom mourut à Lyon, le 25 mai 1510, ainsi donc longtemps avant que Raphaël ait été capable d'exécuter un pareil tableau. Le second cardinal d'Amboise, qui vivait plus tard, contribua de ses deniers, en

1544, à la réédification de la tour de l'église Saint-Amand. Ces dates suffisent pour prouver que Raphaël n'a pas peint cette Madone pour le cardinal d'Amboise. Mais le tableau de Rouen s'élève lui-même contre cette tradition; car son exécution trahit le style du dix-septième siècle. Ainsi la mitre et la crosse, que le copiste a placées auprès du pape, au lieu de la tiare, et les fortes tresses garnies de glands du rideau, ce sont là des variantes qui dénoncent, comme nous l'avons dit, le goût du dix-septième siècle. D'ailleurs, le dessin est bien éloigné de celui du tableau original, et les anges lumineux qui composent la gloire de la Vierge sont surtout très-lourds. La pâte est épaisse partout, ce qui fait que cette copie a tant poussé au bois. La belle lithographie d'Aubry Le Comte en donne donc une idée trop avantageuse, et il est probable qu'il se sera servi en l'exécutant de la gravure de Fr. Müller.

b.) Une très-faible copie se trouve dans l'église S. Severino, à Naples.

239. *Loges de la Farnesine.*

Sujets tirés de la fable de l'Amour et Psyché.

Selon Vasari, qui raconte que ces fresques furent exécutées vers la fin de la vie de Raphaël, le banquier Agostino Chigi les lui avait commandées longtemps auparavant; mais leur exécution aurait de jour en jour été retardée, parce que Raphaël ne pouvait se résoudre à quitter son atelier et sa maîtresse, pour aller s'enfermer seul au palais Farnèse. Enfin Chigi eut l'idée de faire venir dans sa maison cette femme dont le peintre ne voulait pas se séparer un moment, et de lui permettre l'entrée de la salle où Raphaël travaillait. Ce serait par suite de cette concession étrange que les travaux auraient pu recevoir enfin leur achèvement. Il est déplorable que Vasari ait trop facilement prêté l'oreille à ces ridicules anecdotes, et qu'il ait, pour ainsi dire, présenté ici, bien involontairement sans doute, sous un faux jour le noble caractère de Raphaël et son ardeur laborieuse qui ne fut jamais interrompue que par la mort. En vérité, il n'est pas nécessaire de recourir à un pareil conte, pour comprendre que Raphaël ait été empêché, bien malgré lui, d'exécuter les commandes de son protecteur aussi rapidement que celui-ci l'aurait désiré, si l'on jette les yeux sur les travaux considérables qu'il avait entrepris, quoiqu'ils fussent au-dessus des forces humaines, et qu'il exécuta pendant la trop courte durée de sa vie d'artiste. Il faut donc considérer l'historiette dont Vasari s'est fait l'écho, à propos des fresques de la Farnesine, comme une misérable et absurde invention. Mais, en revanche, on peut admettre tout ce qu'il rapporte au sujet de ces fresques, pour lesquelles Raphaël n'aurait fait que les cartons de l'Histoire de l'Amour et Psyché, abandonnant leur exécution à Jules Romain et à Francesco Penni, auxquels il adjoignit encore Giovanni da Udine pour peindre la partie ornementale, les animaux

et les belles guirlandes de fruits et de fleurs qui entourent les différents tableaux. On ne sait pas d'après quelle autorité Titti (*Pitt.*, etc., *di Roma*, p. 422) a pu dire que Gaudenzio da Ferrara et Raffaellino del Colle ont travaillé à ces ouvrages; nous lui laissons la responsabilité du fait qu'il avance, sans y ajouter foi. Aujourd'hui, il est difficile de juger de l'aspect primitif de ces peintures, d'autant plus qu'elles ont beaucoup souffert et qu'elles furent très-retravaillées par Carlo Maratti. On sait même que ce peintre fut obligé de les faire fixer à la voûte par un certain Gian Francesco Rossi, au moyen de 850 épingles de cuivre, et qu'il dut aussi repeindre tout le fond de ciel, auquel il donna un bleu trop vif qui a détruit l'harmonie des couleurs. Néanmoins, c'est à Carlo Maratti que nous devons la conservation de ces peintures, qui ne subsisteraient plus sans lui; il serait donc injuste de ne pas lui pardonner les défauts de ses restaurations. Il y a d'ailleurs dans ces fresques plusieurs parties qui sont à peu près intactes, et l'on peut même établir avec certitude, que Raphaël a peint lui-même la figure de femme, vue de dos, qui est dans le tableau où l'Amour présente Psyché aux Grâces. Cette figure se distingue d'une manière remarquable entre toutes les autres, autant par son exécution plus magistrale et sa belle carnation que par son superbe dessin. Il est vrai qu'on peut lui reprocher d'être puissante de formes, mais elle est très-fine de contours et vivement modelée; c'est, en effet, une figure d'une beauté extraordinaire. Toutes les autres figures, si belles qu'elles soient de mouvement et d'agencement, manquent cependant de délicatesse dans le dessin, sont souvent trop fortes et affectent une couleur qui rentre dans les tons rouge brique. Afin de ne pas nous répéter, nous prenons la liberté de renvoyer le lecteur à notre Vie de Raphaël, où nous avons parlé longuement de ces peintures; nous allons procéder chronologiquement à l'indication des nombreux ouvrages gravés d'après les plafonds; nous énumérerons ensuite les estampes qui ont été faites et publiées à part d'après des sujets isolés :

Recueils de gravures d'après les fresques de la Farnesine,

Comprenant 10 sujets moyens triangulaires, 2 grands plafonds et 14 petits sujets dans les lunettes.

a.) Nicolaus Dorigny Gallus del. et sculp., 1693. Douze planches grand in-fol. en largeur. Dix de ces planches contiennent la Fable en 26 sujets; la onzième planche représente le Triomphe de Galatée, fresque de la grande salle, et la douzième est consacrée au titre ainsi conçu : ***Psyches et Amoris nuptiæ ac fabulæ, Romæ in Farnesianis historiis expressæ, a Nic. Dorigny del. et inc., et a Jo. Petro Bellorio notis illustratæ, typis ac sumptibus Dominici de Rubeis.*** Ces planches sont admirablement gravées à l'eau-forte.

b.) Franciscus Perrier Burgundus scutp. — Signées aussi : F. Paria. Ce sont les 12 plus grands sujets, moins les encadrements et les guirlandes de fruits; les 14 petits Amours, par G. Audran, avec une dédicace à Charles Le Brun. Petit in-fol. et in-4°.

c.) S. M. (Suzanne Maria) Jacobi Sandrarti figlia sculp. Copies des 12 planches de Fr. Perrier. Même format : 10 planches in-4° et 2 planches in-fol. en larg.

d.) Jos. Jusler, les 10 sujets du plafond et les 14 Amours, gravés à l'eau-forte à Venise, vers 1690. 24 planches in-4°, avec l'indication des sujets en langue italienne sous chaque estampe.

e.) F.-L.-D. Ciartres exc. Ce sont les 10 champs triangulaires et les 2 grands tableaux du plafond. 13 planches in-fol. en larg. et in-4°.

f.) Tous les sujets, avec une dédicace à Ferdinand IV, roi des Deux-Siciles. 10 pl. gr. in-fol. Les deux grands tableaux gravés par J. B. Leonetti, les triangulaires avec les lunettes contenant les Amours, par Ant. Ricciani, Ang. Campanella, Pietro Chigi et Mochetti. L'ouvrage parut chez Agapito Franzetti. Les deux premiers sujets furent gravés une seconde fois par Ricciani et Campanella.

g.) Franz Schubert del. et gr. à l'eau-forte, 1842; seconde édition, 1846. 24 pl. de petits sujets et tout le plafond, mais seulement au trait.

h.) Saint-Non sc. 4 petites planches à l'aquatinte, avec des parties séparées de la composition. Faible.

i.) Traits dans l'ouvrage de Landon, n° 189-201.

Les pendentifs ou tableaux triangulaires.

1. Vénus assise sur des nuages désigne Psyché, dont elle est jalouse, à l'Amour debout à côté d'elle, exigeant de lui qu'il la venge de sa rivale. L'Amour porte gaiement ses yeux vers le but que sa mère lui désigne et tient déjà une flèche dans la main.

Dans le cabinet Crozat se trouvait une esquisse pour cette composition. Elle passa plus tard dans la collection Saint-Morys.

2. L'Amour montre Psyché aux trois Grâces assises sur des nuages. L'une, vue de dos, est celle que Raphaël a peinte lui-même; c'est, comme nous l'avons déjà dit, la seule figure qu'il ait exécutée à la Farnesine. L'esquisse, à la sanguine, se trouve dans la collection royale, à Windsor Castle.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 344. — Cherubin Alberti, 1582. Bartsch, t. XVII, p. 84, n° 106. — Dans la manière de Caraglio. Petite planche. H. 5" 9"'; l. 3" 3"'.

3. Vénus s'éloigne de Junon et de Cérès, parce qu'elles protégent Psyché. La tête de Cérès est surtout remarquable par sa beauté.

Une esquisse de cette composition, à la sanguine, qui se trouvait dans la collection Isaac Walraven, fut vendue à Amsterdam, en 1765, pour 100 fl.

Gravé par Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 327. — Cherubin Alberti, 1582. Bartsch, t. XVII, p. 84, n° 106. — La tête de Cérès, aux deux tiers de nature, gravée par J. Bonneau. In-fol.

4. Vénus monte dans l'Olympe pour implorer de Jupiter la punition de Psyché. Deux couples de colombes sont attelés à son char.

Gravé par Cherubin Alberti, 1628. Bartsch, t. XVII, p. 85, n° 107. La même planche contient, en outre, le sujet suivant :

5. Vénus, debout devant Jupiter, le prie d'envoyer Mercure afin de re-

trouver Psyché qui s'est échappée. Jupiter tient la foudre, et son aigle est à ses pieds.

Gravé par Cherubin Alberti, 1628. Bartsch, t. XVI, p. 85, n° 107.

6. Mercure parcourant l'espace, et tenant une trompette, remplit sa mission. Cette figure, qui s'élance joyeusement dans les airs, représente à merveille le Messager des dieux.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 343.

7. Psyché, portée par trois Amours dans les airs, rapporte avec joie un vase contenant de l'eau du Styx. C'est une composition remplie de grâce raphaélesque.

Gravé par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 36, n° 5.

8. Psyché présente à Vénus étonnée l'eau du Styx qu'elle a obtenue de Proserpine.

Esquisse à la sanguine, dans la collection du Louvre.

Gravé par Lambert Suavius. RAPHA. INVEN. L. S. H. 9" 6"'; l. 6" 3"'.

9. Jupiter, embrassant l'Amour debout devant lui, consent à ce qu'il épouse Psyché. A côté de Jupiter, l'aigle tient le foudre dans son bec. Cette ravissante composition, qui a de tout temps excité l'admiration générale, personnifie bien le charme que la jeunesse et la beauté produisent toujours sur l'âge mûr.

Selon le Catalogue de Mariette, M. Crozat possédait l'esquisse de cette composition ainsi que le carton de la tête du Jupiter. L'esquisse à la sanguine se trouvait en la possession de M. Jules de Canonge, à Paris, mais il en a fait don à la collection du Louvre. Voyez *Journal des Débats* du 13 septembre 1853.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 342. — Cherubin Alberti, 1580, in-fol. Bartsch, t. XVII, p. 83, n° 100. — Ferd. Ruschweyh. In-fol.

10. Psyché, portée dans l'Olympe par Mercure, pour y célébrer, selon l'ordre de Jupiter, son hymen avec l'Amour.

Gravé par Jac. Caraglio. Bartsch, t. XV, p. 86, n° 50. Pl. retouchée par Michaelo Lucchese.

Un beau dessin, d'après cette fresque, a passé de la collection royale de La Haye dans celle de Weimar.

Les deux grands tableaux du plafond.

11. L'Assemblée des Dieux. L'Amour, debout devant Jupiter, se défend des accusations portées contre lui par Vénus sa mère; Junon, Pallas et Diane sont les figures les plus rapprochées de Jupiter, à droite; plus loin, dans le cercle, on voit Mars, Apollon, Bacchus, Hercule, Vertumne et Janus, ainsi que deux dieux marins. Mercure, cependant, présente à Psyché une coupe remplie d'ambroisie qui va lui donner l'immortalité.

Gravé par Jac. Caraglio d'après un dessin. Bartsch, t. XV, p. 89, n° 54. Planche retouchée par Mich. Lucchese. — Copie de cette même planche; en contre-partie. — Par un anonyme, Valegio exc. Gr. in-fol. en largeur. — A l'eau-forte, par Massard fils, 1799. Gr. in-fol. en largeur. — De même, par B. Pavillon. In-fol. en largeur. — Dans la manière de Giorgio Mantuano; seulement le Mercure avec Psyché et le petit Amour. H. 11" 6'"; l. 11".

12. Le Mariage de l'Amour et de Psyché. Tous les dieux sont à demi couchés autour d'une table magnifique; Psyché occupe la première place à côté de l'Amour; les trois Grâces, qui sont debout derrière elle, lui versent des parfums sur la tête. Jupiter, assis à côté, prend une coupe de nectar que lui présente Ganymède, tandis que Bacchus remplit d'autres coupes qui lui sont apportées par des Amours. Les Heures répandent des fleurs sur les convives. A gauche, se tient Apollon auprès des Muses et il chante, en s'accompagnant de la lyre, tandis que Vénus, couronnée de roses, se prépare joyeusement à la danse.

Gravé par le Maître au Dé, d'après un dessin un peu différent de la fresque. Bartsch, t. XV, p. 210, n° 38. Cette estampe ne répondant pas complétement au talent de ce graveur, on peut admettre qu'elle est en grande partie l'œuvre d'un autre élève de Marc-Antoine. — D'après la fresque, par un élève de Marc-Antoine, 1545. Bartsch, t. XV, p. 43, n° 14. — Par un graveur allemand, I. N. S. Bartsch, dans le t. XV, p. 44, n° 15, le range parmi les élèves de Marc-Antoine; mais, dans le t. IX, p. 231, il le met au nombre des maîtres allemands. Voy. aussi F. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes*, etc., p. 342, n° 2633. — A l'eau-forte, par B. Pavillon. In-fol. en larg. — Seulement l'Amour et Psyché, par Jacopo Francia. In-fol. en larg. M. de Rumohr, dans son Catalogue, n° 1044, croit cette gravure de Jules Romain. — L'Amour et les Grâces seuls, anc. grav. italienne. Petit in-8.

Études pour le Festin des Dieux.

a.) Étude pour l'Apollon. Figure nue, à la sanguine, dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravé par A. Bartsch. — Lithogr. par Kriehuber.

b.) Étude pour les trois Grâces, à la sanguine. Collection royale d'Angleterre.

c.) Richardson cite une étude pour le Ganymède, qui était dans la collection royale de France.

d.) Les Heures répandant des fleurs. A la sanguine, dans la collection de M. F. Reiset, à Paris.

e.) La tête de la deuxième Grâce; fragment du carton dessiné à la pierre noire et à la sanguine, légèrement lavée à l'aquarelle. H. 16"; l. 12" 4'". Chez le professeur Neher, à Leipzig.

Le peintre Horner, à Bâle, acheta, à Rome, deux cartons coloriés d'après les deux grands tableaux du plafond. Chacun de ces cartons a environ 5 pieds de longueur. Ils sont faibles de dessin et très-restaurés.

On doit considérer comme une copie l'esquisse de la Vénus vue de dos,

dessinée à la sanguine, qui fut vendue 260 florins, à la vente du roi de Hollande.

Les quatorze Amours
dans les lunettes.

13. L'Amour, avec son arc et son carquois, vole gaiement dans les airs en montrant ses flèches. A gauche, on voit encore un petit Amour dans les nuages.

Gravé par Cherubin Alberti. Bartsch, t. XVII, p. 82, n° 96.

14. L'Amour tenant le foudre de Jupiter; l'aigle vole à ses côtés.

15. L'Amour s'envole avec le trident de Neptune. Il est vu de dos.

16. L'Amour s'enfuit avec la fourche de Pluton. Un Amour, à ses côtés, retient Cerbère, et en face voltigent des chauves-souris.

17. L'Amour, avec le bouclier et l'épée du dieu Mars, s'envole dans les airs. Il est entouré de faucons et d'autres oiseaux.

Gravé par Ag. Veneziano ou par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, n° 218.

18. L'Amour, vainqueur d'Apollon, s'envole en tenant au-dessus de sa tête son arc et son carquois. Le griffon vole à ses côtés.

Gravé d'après un dessin, par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 39, n° 8.

19. L'Amour tient gaiement le caducée et le casque ailé de Mercure. Il est vu entièrement de face et en raccourci.

Une esquisse de cet Amour, à la sanguine, qui est au musée Teyler, à Haarlem, parait douteuse.

20. L'Amour, avec le thyrse de Bacchus, se balance dans les airs et regarde la panthère qui le suit.

21. L'Amour, tenant la flûte de Pan, voltige malicieusement à travers les airs. A son côté est une chouette tourmentée par des oiseaux.

22. L'Amour emportant le casque de Pallas et le bouclier d'une amazone. Selon Bellori, ce seraient les armes d'Alexandre le Grand.

23. L'Amour, tenant un bouclier rond et un casque, se réjouit d'être vainqueur de Mars.

Gravé par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 218. — Copie par Marco da Ravenna, si toutefois ce n'est pas la même planche que la précédente, mais d'une impression différente.

24. Deux Amours emportant la massue d'Hercule. Une Harpie vole à leurs côtés.

Gravé d'après un dessin, par un élève de Marc-Antoine, 1541. Bartsch, t. XV, p. 36, n° 4.

25. L'Amour s'envolant avec le marteau et la fourche de Vulcain. Il est vu de face. Un crocodile arrive de l'autre côté.

Une esquisse, à la sanguine, se trouve au musée Teyler, à Haarlem.

26. L'Amour domptant un lion et un cheval marin, en signe de domination sur tous les êtres qui habitent la terre et la mer.

Gravé par Cherubin Alberti. Bartsch, t. XVII, p. 121. — Par un anonyme du dix-septieme siècle, Joh. Meysens exc. In-fol. en larg.

240. *Saint Jean-Baptiste.*

Sur toile. H. 5' 5''; l. 4' 10''.

Le Précurseur, âgé d'environ quinze ans, est assis sur une pierre garnie de mousse, dans un désert rocailleux. Il est presque entièrement nu, car la peau d'une panthère, qui lui enveloppe la cuisse droite, revient derrière son dos s'enrouler autour de son bras gauche. De la main droite, qu'il élève, il montre les rayons qui jaillissent de l'extrémité d'une petite croix de jonc et qui annoncent la Passion du Sauveur des hommes. De la main gauche il tient une banderole de parchemin portant une inscription de laquelle on ne lit que le mot DEI. Vasari rapporte que Raphaël avait peint ce tableau pour le cardinal Colonna qui en fit présent à son médecin Jacopo da Carpi, après une maladie grave à laquelle il avait eu le bonheur d'échapper. Du temps de Vasari, cette toile se trouvait en la possession de Francesco Benintenti. Elle figure déjà, néanmoins, dans l'Inventaire de la Tribune dressé en 1589; on peut donc admettre avec certitude que, parmi toutes les répétitions qui existent de ce tableau, le Saint Jean-Baptiste de la galerie de Florence est celui que Vasari regardait comme l'original. Toutefois, si maintenant nous nous plaçons devant le tableau en tenant à la main l'étude à la sanguine que possède aussi la collection de Florence, ou seulement la gravure sur bois de Ugo da Carpi, faite d'après cette étude, on est forcé de reconnaître, à la vérité, que le tableau est inférieur : le mouvement de la figure est plus beau dans le dessin que dans la peinture, c'est-à-dire plus vivant et plus simple; les contours et le modelé, dans l'étude faite d'après le modèle, ont aussi tout le charme d'une nature juvénile et florissante, tandis que dans le tableau on a exagéré l'ampleur des formes et le jeu des muscles; on regrette aussi de n'y pas trouver l'habile raccourci du pied droit, lequel est posé de telle sorte qu'on voit le dessus et le dessous en même temps, ce qui, sans être impossible dans la nature, n'est cependant pas agréable à l'œil. La tête n'a pas non plus cette expression profonde et pleine d'âme, que nous admirons dans les ouvrages de Raphaël exécutés par lui-même, mais, au contraire, elle a quelque chose d'exagéré et d'immobile. On peut même dire que le bras gauche est d'un dessin médiocre et que les jambes sont roides d'exécution. Les ombres, d'autre part, ont fortement poussé et plusieurs parties du tableau ont souffert. On ne peut donc plus apprécier aujourd'hui ce que cette peinture était dans son état primitif.

Toutefois, quelques détails, encore bien conservés, révèlent çà et là le

pinceau de Raphaël, notamment le torse, qui est plein de vie et d'un modelé supérieur. La couleur aussi montre encore, par places, les tons chauds du maître. D'après ces observations, on ne saurait nier que Raphaël n'ait mis la main à ce tableau, quoiqu'il faille convenir que c'est, en majeure partie du moins, le travail d'un de ses élèves, de Jules Romain peut-être. Il est possible aussi que cette peinture n'ait été terminée qu'après sa mort. Cette dernière opinion semblera même très-plausible, si l'on admet que Raphaël n'eût jamais laissé sortir de son atelier un tableau, exécuté sous son nom, sans donner une plus vivante expression à la tête et une forme moins disgracieuse au pied droit.

Outre l'étude à la sanguine qui est dans la collection de Florence, M. de Rumohr cite encore, à la p. 135 de ses *Recherches en Italie*, une académie, rapidement faite d'après le même modèle (seulement un peu moins jeune) et presque dans la même pose, esquisse qu'il avait vue dans la collection de dessins du peintre Fedi acquise par Wicar. Il en conclut que les répétitions du Saint Jean-Baptiste que l'on rencontre par toute l'Europe, qui sont la plupart de bons ouvrages, avec plus ou moins de défauts, ont toutes été faites d'après cette académie. Nous ne saurions accepter cette étrange assertion, car on trouve justement, dans toutes les copies de ce tableau, ce pied désagréablement raccourci, qui, dans le dessin, est bien plus simple et seulement vu en dessus. Le même auteur se trompe encore quand il avance que les deux copies du Saint Jean-Baptiste qui se trouvent aux musées de Paris et de Berlin sont tout à fait identiques aux dessins; car le pied droit est, dans ces deux copies, aussi mal tourné que dans le tableau original à Florence. Le paysage du fond est aussi le même dans toutes ces répétitions, qui ont été faites, vraisemblablement, d'après le tableau de la Tribune.

Gravures d'après l'étude originale.

En clair-obscur par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 73, n° 18. — Par un anonyme, avec quelques changements, dans la manière de Coroliano. Bartsch, t. XII, n° 19. — Gravé par un élève de Marc-Antoine, avec des changements; saint Jean tient la croix dans la main. Bartsch, t. XV, p. 25, n° 4.

Copies d'après ce tableau.

a.) Dans la pinacothèque de l'Académie de Bologne. Sur bois. C'est une excellente copie, chaude de ton. Malvasia, dans sa *Felsina Pittrice* (t. Ier, p. 44), dit qu'il y avait un Saint Jean-Baptiste de Raphaël dans la maison Albergati, à Bologne; c'est sans doute celui-ci qui fut légué à la ville de Bologne par le secrétaire Francesco Mastri. Ce tableau resta exposé dans la salle d'Hercule, à l'hôtel de ville, jusqu'à la construction de la pinacothèque, à laquelle il fut donné. Voyez Pungileoni, p. 188.

b.) Au palais Quirinal, à Rome. Sur bois. Les couleurs de cette copie

ont fortement poussé au noir et le dessin en est devenu un peu roide. Le pape Clément XII acheta ce tableau pour 2,000 scudi, du collége des Minorites, auquel le cardinal Caraffa l'avait légué.

c.) Au palais Borghèse, à Rome. Sur toile. Cette peinture a un ton puissant qui rappelle les bons ouvrages de Jules Romain, à qui elle est d'ailleurs attribuée.

d.) Au palais Spada, à Rome. Sur toile. La couleur de ce tableau est froide, le dessin faible. Il paraît douteux que cette copie soit même de l'école de Raphaël.

e.) Au musée de Berlin. Sur bois. H. 5' 3" 1/2; l. 4' 9" 1/2. A Florence, cette bonne copie passe pour un ouvrage de la jeunesse de Francesco Rossi, nommé *de' Salviati*. Les ombres des chairs ont un ton vigoureux qui va jusqu'au noir.

f.) Dans la galerie de Darmstadt. Sur bois. H. 5' 2"; l. 4' 8". Cette copie provient de la collection du comte Truchses, à Vienne. Il est à regretter qu'elle ait été trop nettoyée dans les derniers temps. L'exécution de cette peinture trahit un bon artiste florentin.

g.) Dans la galerie d'Orléans il y avait une copie sur bois (5' 1" de haut sur 4' 6" de large), apportée d'Italie en France par le maréchal d'Ancre, favori de la reine Marie de Médicis, et cédée par lui au président de Harlay. A Londres, elle fut achetée par lord Berwick pour 1,500 liv. sterl., mais on ne la voit plus dans la galerie de Berwick. Nous supposons que c'est la même qui se trouve aujourd'hui chez lord Cliford, à Tinton Abbey, près Chepston.

h.) Au palais royal de S. Ildefonso, en Espagne, il y a aussi une bonne copie, comme nous l'avons entendu dire par plusieurs artistes qui l'ont vue.

i.) En Russie se trouve également une ancienne copie que Morgenstern (*Extrait de mon journal*, t. Ier, p. 359, en allemand) a vue, en 1806, chez l'amiral Mordwinoy, à Saint-Pétersbourg, et qui depuis a passé dans les mains du général Lomonossoy.

Il existe encore beaucoup de copies d'un format plus petit. Bottari, dans une note ajoutée au texte de Vasari, vante celle que l'évêque de Ricasoli fit exécuter d'après le tableau que possédait Francesco Benintendi; Bottari dit avoir vu cette copie chez le sénateur Ricasoli da S. Trinità, à Florence. Voyez aussi *Bellezze di Firenze*, de Bocchi, p. 220.

Gravures d'après le tableau.

D'après celui de la Tribune. C. Bervic. Petit in-fol., pour l'ouvrage de Wicar. — Vinc. Biondi. In-fol. — D'après le tableau de la galerie d'Orléans. Franç. Chereau, en contre-partie, pour le *Cabinet Crozat*, n° 19. — H. Gutenberg, in-4°, pour la *Galerie d'Orléans*. — R. Elisabeth Marlié-Lépicier. Petit in-fol., cintré dans le haut. — Le Blond exc. Couvay sc. In-fol. — Joh. Vendramini, au pointillé. In-

fol. — B. Hofel à Vienne. In-8. — D'après le tableau de Darmstadt. Friedr. John sc. En contre-partie, au pointillé. Petit in-fol.

Un tableau de Saint Jean (mesure carrée de 4" 4'"), un peu différent de pose (il est assis sur un tronc d'arbre et tourné à droite), mais également attribué à Raphaël, se trouvait dans la galerie du Louvre. Cette peinture, qui avait beaucoup souffert, fut restaurée par Stiémar. Selon toute apparence, c'est un ouvrage de l'école de Raphaël.

Gravé par Sim. Valée, en contre-partie, in-fol. — Landon, n° 324.

Louis XVIII fit don de ce tableau à une église de village, et il chargea le duc de Maillé de l'y faire placer; ce qui en effet eut lieu. Mais, après quelques années, ce tableau ayant été endommagé par l'humidité et le soleil, la fabrique de l'église le rendit au duc de Maillé. Après la mort de celui-ci, ses héritiers le trouvèrent dans un grenier; ils n'en connaissaient ni l'origine ni la valeur, si bien que, mis en vente avec le mobilier du défunt, il fut adjugé pour 59 francs. Un marchand de tableaux, M. Cousin, qui l'avait acheté aux enchères, le fit remettre en bon état et demanda 60,000 francs au gouvernement, qui le réclamait comme propriété inaliénable de l'Etat; mais, sur un ordre judiciaire, il fut obligé de le rendre au musée, moyennant le simple remboursement du prix d'achat et des frais de restauration qu'il avait fait faire au tableau [1].

241. *La Transfiguration.*

Sur bois. H. 12' 6"; l. 8' 8".

A droite de la partie inférieure du tableau, un père amène son fils possédé du démon et implore pour lui l'assistance des apôtres, qui sont restés, attendant Jésus, au pied du mont Thabor; le démoniaque est accompagné de huit personnes, hommes et femmes, de sa famille. Mais les apôtres, n'ayant pas la puissance de chasser les démons, désignent leur divin maître comme le seul au monde qui puisse guérir l'enfant malade de corps et d'esprit. Quant à Jésus, qui est sur la montagne, on le voit, dans la partie supérieure du tableau, entouré d'un éclat céleste et s'élevant dans les airs entre Moïse et Élie. Les trois apôtres, saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, qui avaient suivi Jésus au sommet du mont Thabor, se sont jetés la face contre terre, car leurs yeux sont éblouis par l'éclat de la transfiguration; à leurs côtés, on voit encore deux diacres en adoration. Nous avons examiné longuement, dans la Vie de Raphaël, et la composition générale et les détails de ce merveilleux tableau; voici quelques remarques supplémentaires: une très-ancienne mosaïque byzantine, avec de petits sujets tirés du Nouveau Testament, conservée dans le trésor de S. Giovan Bat-

1. Ce tableau n'ayant pas été réintégré dans la collection du musée, nous avons tout lieu de croire qu'il est placé comme meuble dans un château impérial, sinon enfoui au garde-meuble de la couronne. (*Note de l'éditeur.*)

tista à Florence [1], prouve que Raphaël, par l'ordonnance générale de la partie supérieure de son tableau, qui est la Transfiguration, a reproduit un ancien type traditionnel consacré par l'art chrétien; mais il n'y a pas la moindre raison à soutenir, comme on l'a fait, que ce grand maître a copié servilement sa composition d'après une peinture à fresque qui se trouve dans le petit vestibule servant d'entrée à la cour de l'église S. Miniato à Monte près Florence. Quoique Giov. Batt. Nocchi ait publié un trait de cette fresque, en la donnant comme une peinture du quinzième siècle, il n'est pourtant pas nécessaire d'avoir l'œil bien exercé, pour y reconnaître une faible imitation de l'œuvre même de Raphaël. On pourrait admettre, avec bien plus de raison, que Raphaël s'est ressouvenu de la fresque que Stefano, élève de Giotto, a exécutée dans le couvent S. Spirito à Florence; car, dans cette fresque, la scène de la guérison du possédé se trouve placée à côté de la Transfiguration.

On a reproché [2] à Raphaël d'avoir représenté dans un même tableau deux sujets tout différents, et n'ayant aucune relation entre eux. Il serait plus difficile d'expliquer ou de justifier la présence des deux diacres sur la montagne, à côté des trois apôtres. Mais il est permis de croire que Raphaël, en se soumettant à cet étrange anachronisme, ne fit qu'obéir au cardinal Jules de Médicis, depuis le pape Clément VII, qui lui avait commandé le tableau de la Transfiguration. Il devient alors probable que ces deux diacres représentent les saints Julien et Laurent, par allusion au père et à l'oncle du cardinal. Nous passons sur quelques autres critiques faites au sujet de ce tableau, sous le rapport de la conception et de la composition; nous croyons avoir dit à cet égard tout ce qu'il fallait, dans la Vie de Raphaël, et nous nous bornerons aux réflexions suivantes, que nous suggère la comparaison de ce tableau avec les ouvrages antérieurs du maître. Raphaël semble avoir, dans celui-ci, cherché surtout une large distribution des masses d'ombres et de lumières. Il a donc placé dans la demi-teinte quelques figures de la partie inférieure du sujet, afin de contraster plus vivement encore avec le lumineux éclat de la partie supérieure. C'est là que Raphaël a voulu prouver qu'il pouvait exceller dans cet art du clair-obscur, que le Corrége et les Vénitiens, surtout le Giorgione, ont porté à un si haut degré. Malheureusement, l'admirable clair-obscur qui existait originairement dans la Transfiguration a presque entièrement disparu, parce que Jules Romain, en terminant le tableau après la mort de Raphaël, se servit de noir de fumée, couleur perfide, qui donne au premier moment un ton vigoureux et transparent, mais qui, au bout de

1. Voy. C. F. de Rumohr, *Italienische Forschungen*, I, p. 304, et Gori, *Mon. Bapt. Flor.*, p. 23, IV, 4.

2. Richardson, *Traité de la peinture*, t. II, p. 44, et t. III, p. 610; Falconet, dans ses *Œuvres* (Lausanne, 1781, t. III, p. 274).

quelques années, poussé au noir. Cependant, si nous ajoutons foi au témoignage de M. le baron Boucher-Desnoyers (dans son Appendice à l'*Histoire de Raphaël*, par Quatremère de Quincy, p. 55), les glacis seuls auraient poussé au noir; car, lorsqu'on plaça le tableau en pleine lumière, il prit un ton lumineux et brilla de tout son éclat. Il y a aussi dans cette peinture quelques parties dont les couleurs n'ont rien perdu, entre autres la figure de saint André, si admirable de pinceau, les épaules nues de la femme agenouillée au premier plan, et sa belle tête aux magnifiques tresses de cheveux.

Que, dans la partie inférieure, quelques parties aient été exécutées par Jules Romain, c'est là un fait incontestable, car on en a la preuve, non-seulement par sa manière de peindre qui se trahit dans quelques têtes d'apôtres un peu rudement traitées, mais encore dans la conduite du cardinal; il fit payer directement à Jules la somme qu'il restait devoir à Raphaël pour le tableau. Voici comment la chose se passa : le cardinal avait, sur la demande du pape Léon X, obtenu de François Ier, aussitôt après son avénement au trône, l'évêché de Narbonne. Ce fut donc pour décorer son église épiscopale qu'il pria Raphaël de lui peindre un tableau d'autel représentant la Transfiguration. A la mort du maître, le tableau commandé était encore dans son atelier; il fut même, comme nous l'avons déjà dit, exposé auprès de son lit de mort. Jules Romain et Francesco Penni, que Raphaël, dans son testament, avait nommés héritiers de tous ses ouvrages d'art, devaient aussi conjointement terminer tous ceux que le maître laissait inachevés; les deux artistes furent occupés pendant plusieurs années à ce travail, et ils s'en partagèrent les bénéfices; mais il y eut une exception pour le tableau de la Transfiguration. Jules Romain, à la demande du comte Baldassare Castiglione, réclama pour son propre compte la somme que le cardinal Jules de Médicis avait encore à payer pour le prix du tableau, et il reçut en effet ce payement, qui s'élevait à 224 ducats. Il ressort de ce fait, que si Jules Romain toucha pour lui seul ce qui restait dû sur le prix du tableau, c'est qu'il avait terminé seul ce tableau.

La lettre du comte Castiglione au cardinal, que nous avons citée plus haut, fournit quelques renseignements intéressants sur les rapports de cet illustre écrivain avec Raphaël et ses élèves; c'est pourquoi nous en donnerons ici une traduction. (Le texte est imprimé dans les *Lettere pittoriche*, t. IV, p. 3.) « Quoique le moment soit assez mal choisi et que ma demande puisse paraître importune, je me vois cependant forcé, par un devoir d'amitié, de demander à Votre Seigneurie une grâce qui, je le suppose, ne la gênera nullement, et qui sera très-profitable à un de vos serviteurs, à mon ami Jules, l'élève de Raphaël. Votre Seigneurie est encore redevable d'une certaine somme pour le tableau que Raphaël a peint pour elle;

cette somme, Jules ne la réclame point, il est vrai, aujourd'hui même; ce n'est pas non plus pour son usage qu'il veut l'avoir; mais, comme il a une sœur en âge d'être mariée et qu'il lui aurait trouvé un mari (le sculpteur Lorenzetto, qui a exécuté la statue de Jonas sous la direction de Raphaël), s'il avait le moyen de lui donner une dot, il désire que Votre Seigneurie daigne avoir la bonté de fixer l'époque à laquelle il pourra toucher cet argent; car ne dût-il pas le recevoir avant six, huit ou dix mois, le jeune homme qui doit épouser sa sœur ne s'en inquiéterait nullement, pourvu toutefois qu'il eût la certitude de le recevoir à l'époque promise. Votre Seigneurie, en m'accordant ce témoignage de sa bienveillance, n'aura pas droit seulement à la profonde gratitude de Jules Romain, qui lui est si dévoué, mais moi-même aussi je lui en serai éternellement obligé. Si je recommande avec confiance cette affaire à Votre Seigneurie, ce n'est pas seulement en raison de l'amitié que je porte à Jules, mais aussi en souvenir de Raphaël, de bienheureuse mémoire, que je n'aime pas moins après sa mort que je l'aimais de son vivant. Or, je sais combien il souhaitait voir assuré le sort de la sœur de Jules. Je n'ajouterai rien de plus, si ce n'est que je baise humblement les mains de Votre Seigneurie. A Rome, le 7 mai 1522. »

La demande du comte Castiglione ne tarda pas à recevoir satisfaction, comme le prouve le registre A des débiteurs et créanciers, qui se trouve dans les archives de l'église S. Maria Novella à Florence; on lit, à la p. 316 de ce registre : « 1522. Jules le peintre doit recevoir 224 ducats d'or qui lui reviennent sur le prix du tableau d'autel qui fut peint par le maître Raphaël d'Urbin et que reçut l'église S. Pietro in Montorio de Rome, quoique ce tableau ait coûté déjà 655 ducats. » (Voy. la note ajoutée au texte de Vasari par Bottari.) Après la mort de Raphaël, le cardinal ne voulut point enlever à la ville de Rome un chef-d'œuvre qui ne pouvait être remplacé par aucun autre analogue; il envoya donc à son église épiscopale de Narbonne, en échange de la Transfiguration, le superbe tableau de la Résurrection du Lazare, de Sébastien del Piombo, pour lequel Michel-Ange avait fait des esquisses. Le tableau de Raphaël resta quelque temps à la cancelleria, habitée par le cardinal, jusqu'à ce que Giovanni Barili eût sculpté un cadre digne de ce chef-d'œuvre. (Voy. la Vie de Sébastien del Piombo, par Vasari.) Bottari assure que, quand on descendit, en 1757, le tableau, placé depuis plus de deux siècles sur l'autel de S. Pietro in Montorio, pour en faire la copie en mosaïque, qui fut exécutée par Stefano Pozzi, et qui est aujourd'hui dans la basilique de Saint-Pierre, on trouva cette inscription sur le cadre : *Divo Petro Principi Apostolorum Medicis card. vicecancellarius d. d. anno D. MDXXIII.* Cette date doit être celle du placement de la Transfiguration sur l'autel de S. Pietro in Montorio, puisqu'on apprend du document cité plus haut, que le tableau avait déjà été donné en présent à cette église en 1522. Il en fit l'ornement jusqu'à

l'année 1797, où les Français l'enlevèrent, pour le transporter à Paris, au musée Napoléon; là, ce chef-d'œuvre, qui, sans être détérioré, était devenu méconnaissable sous son vieux vernis, fut nettoyé et rendu à l'admiration des amis des arts. Après le traité de paix de 1815, le tableau retourna à Rome, et il est actuellement un des principaux chefs-d'œuvre de la galerie choisie du Vatican.

Plusieurs dissertations spéciales sur le tableau de la Transfiguration ont été publiées; celle du général Benito Pardo de Figueras fut traduite de l'espagnol en français par Croze Magnan, et en allemand par F. Gruen (Berlin, 1805, in-8°). Celle de Karl Morgenstern, *Über Rafael Sanzio's Verklärung* (Dorpat und Leipzig, 1822, in-4°), n'a pas eu les honneurs d'une traduction. Chacun de ces deux écrivains a considéré ce tableau sous un point de vue différent, sans avoir recueilli aucune particularité nouvelle relative à son histoire.

Études pour la Transfiguration.

a.) Le Saint André assis au premier plan, d'après un modèle nu; étude dessinée à la sanguine. Coll. Albertine, à Vienne.

b.) Étude pour les trois apôtres qui sont au milieu du tableau; figures nues à la sanguine. Même collection.

Lithogr. par F. Eybl.

c.) Autre étude pour la figure de saint André, et pour l'apôtre qui élève les bras derrière lui, à la sanguine. Même collection.

Lithogr. par F. Eybl.

d.) Étude à la sanguine pour la figure du jeune homme qui se penche en avant, et pour celle qui debout regarde vers le haut. D'après des modèles non vêtus. Coll. du Louvre.

Gravé par Caytus.

e.) Étude pour la tête et les deux mains d'un des apôtres placés au milieu du tableau, à la pierre noire. De la coll. Lawrence, ce dessin passa dans celle du roi des Pays-Bas; il est actuellement chez M. Pescatore à Paris.

f.) Étude pour la tête de saint André, de même grandeur que dans le tableau, dessinée à la pierre noire et piquée pour le calque. Elle passa de la succ. Th. Lawrence dans celle du roi des Pays-Bas; elle fut achetée 310 fl. en 1850, par M. Samuel Woodburn, de Londres.

g.) Deux têtes (de grandeur naturelle), du jeune homme et de l'apôtre qui se trouve auprès de lui. C'est une étude admirablement dessinée à la pierre noire. Au sortir de la coll. Joh. Goll van Frankenstein à Amsterdam, elle fut achetée par les frères Woodburn, à Londres; actuellement, elle est dans la coll. d'Oxford.

h.) Tête de l'apôtre qui s'avance derrière le jeune homme. Collection d'Oxford.

En Angleterre, et principalement chez le duc de Devonshire, nous avons encore vu beaucoup d'autres études de mains et de pieds, pour la Transfiguration, dessinées à la pierre noire et piquées pour le calque. Ces études peuvent être considérées comme des fragments du carton de Francesco Penni, pour l'exécution d'une copie qu'il a faite de ce tableau. Ce qui nous autorise à cette supposition, c'est que tous ces dessins ne sont pas traités assez librement pour qu'on ose les attribuer à Raphaël. C'est vraisemblablement du même carton que faisaient aussi partie les trois morceaux, la tête, la main et le pied de la femme à genoux, vendus avec la collection Rutgers, à Amsterdam, en 1778, au prix de 16 florins.

i.) Un célèbre dessin à la plume, représentant toute la composition avec des figures nues, est actuellement dans la collection Albertine, à Vienne.

Lithogr. par J. Pilizotti.

Nous dirons, dans le Catalogue des dessins de Raphaël, ce qui nous empêche de croire ce dessin authentique.

j.) Il y avait dans le cabinet de M. de Praun, à Nuremberg, un dessin que l'on regardait comme une première esquisse de Raphaël; mais il est si faible dans toutes ses parties, qu'on est forcé d'y reconnaître l'œuvre d'un faussaire.

Gravé par J. Th. Prestel. In-fol.

k.) Le dessin de toute la composition, à la plume, lavé et rehaussé de blanc, se trouvait autrefois dans la possession du bourgmestre Willem Six; il passa ensuite successivement dans les collections Walraven, Rutgers, Ploos van Amstel, et fut vendu, en 1833, avec la planche de la gravure de Raphaël Morghen, après le décès de Joh. Goll, à Amsterdam. Quoique nous n'ayons pas vu ce dessin, nous avons pourtant des motifs de douter de son originalité.

l.) La collection de Modène avait le dessin d'un des apôtres, à la pierre noire, sur papier de couleur, et rehaussé de blanc. Petit in-folio. Voyez *Le Pitture e Sculture di Modena*, etc., dal Gian Filiberto Pagani (Modena, 1770, p. 129).

m.) Le pape Clément XI (Albani d'Urbin) acheta, moyennant un prix très-élevé, un carton de la Transfiguration, comme le rapporte Taja, afin de ne pas le laisser aller en Angleterre. Richardson avait vu au Vatican la partie inférieure de ce carton, qui, en 1826, était exposé au palais Albani, à Rome. Il diffère, en beaucoup de points, du tableau original: le Christ, qui plane dans une gloire en forme d'ellipse, ne lève pas ses yeux vers le haut, mais il les abaisse vers Moïse. Les deux diacres manquent tout à fait. Au-dessous, derrière l'homme à droite, on ne voit qu'une tête de femme, etc., etc. La maladroite exécution de ce carton révèle à tout connaisseur que le pape Clément XI fut trompé, et qu'on lui vendit comme un original une copie fabriquée par un habile faussaire.

Gravé par Francesco Pozzi, 1779. H. 26"; l. 16" 9"'. Plus tard, cette gravure fut retravaillée et terminée en partie par Pietro Bettelini, sous la direction de Stefano Tofanelli. Publiée avec une dédicace à W. Hamilton Nisbet, par Francesco de Santis à Rome. H. 29" 6"'; l. 22" 2"', avec la marge. En 1835, la planche était la propriété de Giuseppe Vallardi, à Milan.

n.) Une esquisse peinte à l'huile sur bois, représentant la partie supérieure de la composition, sans les diacres et avec divers changements notables, a surgi tout à coup, il y a quelques années, à Munich. Elle était dans la possession de M. de Binder. H. 25"; l. 18". Selon ce que nous en avons entendu dire par des artistes compétents, cette esquisse, très-franchement et très-spirituellement traitée, porterait ce cachet qui n'appartient qu'à des œuvres originales. Les têtes des prophètes seraient très-belles; les figures auraient été peintes d'abord; plus tard seulement on aurait complété le fond, et si légèrement, qu'il ne touche quelquefois pas au contour des figures. Malheureusement cette esquisse, ayant été livrée à la discrétion d'un restaurateur, a perdu, dit-on, beaucoup de ses qualités; mais néanmoins, comme nous ne l'avons point vue, nous nous garderons de rien préjuger à son sujet.

Copies anciennes d'après la Transfiguration.

a.) Gio. Francesco Penni avait exécuté une copie de ce tableau, sur la demande du pape Clément VII, ainsi que Vasari le raconte dans la Vie de cet artiste; mais il l'emporta et la vendit, à Naples, où on la voyait dans l'église S. Spirito degl' Incurabili. Comme elle ne s'y trouve plus depuis longtemps, et que l'écrivain, très-inexact, Bern. de Dominici, rapporte (*Vite de' Pittori*, etc., *napolitani*. Napoli, 1742, t. II, p. 290) qu'une belle copie de la Transfiguration, par Andrea da Salerno, fut enlevée de l'église S. Domenico, pour être transportée en Espagne par don Pietro d'Aragona, nous supposons que cette copie peut être celle de Francesco Penni, qui, selon D. Ant. Conca (*Descrizione odeporica*, etc. Parma, 1793, t. I, p. 204), aurait été léguée comme un tableau original, par le prince di Astigliano, à l'église des Thérésiennes qu'il avait fondée. Actuellement, cette copie se trouve au musée national à Madrid, dans le local de l'ancien couvent de la Santa Trinidad. Elle diffère, en quelques endroits, d'une manière assez marquée, du tableau original : le Christ et les deux prophètes planent dans une auréole circulaire qui les entoure tous trois; il n'y a pas d'arbre derrière les deux diacres. La femme agenouillée au premier plan est entièrement vêtue de rouge, le manteau qui lui tombe des épaules jusqu'à terre étant de la même couleur que la robe, tandis que, dans l'original, ce manteau est bleu foncé. Le vêtement de l'apôtre assis au premier plan est également rouge. Il est difficile de supposer que ces couleurs ne soient que des tons préparatoires qui devaient être repeints en bleu, car l'exécution des draperies est aussi achevée que le reste de la

copie; cependant cet ouvrage est loin d'avoir la finesse de l'original, dans le dessin et le modelé comme dans l'expression. Les draperies aussi sont roides, et le terrain est d'un ton brun monotone.

b.) Au palais Sciarra Colonna se voit une bonne copie par Carlo Saracino, nommé le Napolitain; elle se trouvait autrefois dans la galerie Barberini.

c.) A Rome, il existe encore plusieurs copies de petite dimension, qui sont souvent présentées comme des esquisses originales. Mengs et Winkelmann ont été obligés, par des raisons particulières, de déclarer originale celle qui est au palais Albani, quoique aucun connaisseur ne puisse s'y tromper et que même les arbres du fond indiquent clairement qu'ils ont été peints par un Néerlandais.

d.) Antonio Pons mentionne, dans son *Viage de España* (t. IV, p. 127), une très-belle copie, haute de *dos varas*, dans l'église des « Carmelitas delcalzos in Valeutia, capella de la Comunion. »

Estampes d'après la Transfiguration.

D'après une esquisse, avec des changements, par un éléve de Marc-Antoine; faible gravure. Bartsch, t. XV, p. 187, n° 6. — D'aprés le tableau, dans la manière d'Agostino Veneziano, pet. pl., du côté opposé, 1538. Bartsch, t. XV, p. 19, n° 9. Deuxième épreuve, avec *Nicola van Aelst formis.* — Corn. Cort sc. 1573, avec une dédicace au cardinal de Granvelle. Les premières épreuves sans nom, les troisièmes datées de 1602. H. 21" 7'"; l. 14" 7'". — Copie de cette planche, par un élève de Corn. Cort, chez P. P. Palumbus, 1574; épreuves postérieures avec *Gasp. Albertus successor Palumbi.* H. 21" 5'"; l. 14" 7'". — Mich. Ang. Marelli fecit, 1602. Les premières épreuves sans nom, les troisièmes avec *Claudius Duchetı form. Romæ*, 1648. H. 20" 9'"; l. 13" 11'". — Raph. Sadeler excud.; du côté opposé; petite pl. — Gravé sur l'ordre de Louis XIV, par Sim. Thomassin, 1680; en deux planches. Du côté opposé. H. 28"; l. 16" 8'". — Jacques Chereau junior, chez la veuve Audran. Cintrée dans le haut. Du côté opposé. H. 26" 2'"; l. 15" 3'". — S. Valé sculp. Drevet ex. Du côté opposé. Gr. in-fol. — Arn. van Westerhout; à l'eau-forte, avec une dédicace au moine Gio. Franc. Grasso. Les deuxièmes épreuves portent, au lieu du nom de Westerhout : *Si vende da Vincenzo Billy alla chiesa nuova.* H. 15'; l. 9" 5'". — Joh. Bapt. Lenardi, d'après un dessin de Hubert Vincent, 1691. Du côté opposé. In-fol. — Nic. Dorigny, à l'eau-forte et terminée au burin, 1705. Secondes épreuves de 1709. La planche fut retouchée en 1764 par Rob. Strange. Grand in-fol. — Benedetto Eredi, 1778. Mauvaise planche in-fol. — A.-P. Tardieu sc., cintré dans le haut. In-8. — A la manière noire, par Jac. Simon, sans les diacres, en deux feuilles. Petit in-fol. Une fois avec l'inscription : *Th' Transfiguration of Christ*, Marc. ix, v. 2. Puis : *The youth brought by the father to the Apostles.* Marc. c. ix. — Raph. et Ant. Morghen. Pl. commencée par le premier en 1795 et terminée en 1804 par Antonio pour Artaria, à Mannheim. Gr. in-fol. — Raph. Morghen, d'après un dessin de Stefano Tofanelli, 1811. Gr. in-fol. — A. Girardet, pour le *Musée Napoléon.* In-fol. — A l'eau-forte, par Queverdo, terminée par Pigeot pour la *Galerie Filhol*, in-4°. — Ignazio Pavon; copie d'apres Morghen. Gr. in-fol. — Dissard. In-fol. — Thouvenin, à la manière pointillée. In-fol. — Aug. Spiess, sur acier. Petit in-fol. — A la manière noire, par U. G. Kininger, 1836. Gr. in-fol. — Le baron Boucher-Desnoyers. Gr. in-fol.

— Lith. par Th. Driendt. Gr. in-fol. — De même, par Robillard, 1843. Petit in-fol., pour la *Galerie religieuse et morale*.

Estampes d'après des parties isolées du tableau.

Seulement la partie supérieure : le Christ, Moïse, Élie et les trois apôtres. Giulio Bonasone, pour l'ouvrage d'Achille Bocchius : *Symbolicarum*. H. 4" 2'"; l. 3". Bartsch, t. XV, p. 164, n° 275. — M. Aubert, 1724. Petit in-fol. — Duthé, au pointillé. Petit in-fol. — Le Christ seul, gravé par T. Trotter, 1788. Petite planche. — La femme à genoux, au premier plan, par J.-C. Thelot. J. Dan. Herz. exc. In-fol. — Seulement la tête de cette femme donnée comme étant le portrait de la Fornarina, maîtresse de Raphaël; gravé sur argent à la pointe sèche, par Raph. Morghen, dans un rond de 2" 4'" de diamètre. Voy. le Catal. de Niccolò Palmerini : *Opere d'intaglio del cav. Rafaele Morghen* (Firenze, 1824, n° 209). — A. de Humboldt fec. aqua forti, 1788. C'est une tête d'homme imprimée en rouge. In-fol. — *Studio del disegno ricavato dall' estremità delle figure del celebre quadro della Transfigurazione di Raffaelle*, delineato dal Sr. Cav. Vincenzo Camuccini, inciso da Giov. Folo (Roma, nel studio di Folo); 31 feuilles numérotées et un titre, avec une dédicace à Giuseppe Eman. Pinto di Sousa, etc. — *Recueil de 12 têtes d'étude de la Transfiguration de Raphaël*, dessinées d'après le tableau original et tracées sur pierre par J. Gouhaud (Amsterdam, gr. in-fol.).

La Salle de Constantin.

Nous avons déjà raconté, dans la Vie de Raphaël, comment ce grand maître, pour suivre vraisemblablement l'exemple de Sébastien del Piombo, qui le premier avait fait des peintures murales à l'huile, voulut aussi exécuter de la même manière les peintures de cette salle. Après avoir, à cet effet, composé le dessin général de l'ensemble, il avait exécuté des cartons pour deux figures allégoriques de chaque côté de la Bataille de Constantin, et une esquisse au lavis pour la Harangue de Constantin à ses soldats. Puis, comme essai, il avait fait peindre à l'huile, sous ses yeux, les figures de la Justice et de la Bonté, par Jules Romain et Francesco Penni (ainsi que le rapporte Vasari), lorsqu'il fut surpris par la mort au début de ce grand ouvrage.

La mort du pape Léon X survint l'année suivante, et le pape Adrien VI, son successeur, ne fit rien pour les arts; mais les travaux de la salle de Constantin furent repris sous le pontificat de Clément VII, en 1523. Les deux élèves favoris de Raphaël, Jules Romain et Francesco Penni, trouvèrent plus convenable d'exécuter ces peintures à fresque plutôt qu'à l'huile, et firent abattre le crépi préparé, à cet effet, du vivant de Raphaël, sans toutefois détruire les deux figures allégoriques qui avaient été déjà peintes à l'huile. Ils se partagèrent entre eux les travaux et se servirent de l'aide de Raphaël del Colle et de Giovanni da Lione.

Ces peintures sont distribuées de la sorte : sur les quatre murs de cette salle, qui a quatre-vingt-deux palmes de longueur, mais qui est inégale de largeur, et dont un des murs a deux fenêtres, il y a quatre grands tableaux représentant des sujets tirés de la vie de Constantin et figurant des tapis-

series suspendues à la muraille, ornées d'une riche bordure et garnies de franges. A côté de chacun des tableaux est une niche avec un pape assis, entouré de génies et accompagné de figures allégoriques. Au-dessus de ces peintures, des figures plus petites sont représentées sur des pilastres : Apollon, la Lune, de jeunes filles et de jeunes garçons portant l'emblème de Léon X, qui est un joug avec le mot SVAVE. Sur le socle, au contraire, de petites cariatides, avec la bague de diamant et les divers emblèmes des Médicis, entourent des caissons de différentes grandeurs où sont des sujets de la vie de Constantin, peints en couleur jaune imitant le bronze.

242. *Harangue de Constantin à ses soldats.*

L'empereur Constantin, debout dans une tribune à gauche, ayant à côté de lui, debout, un capitaine romain ; il raconte à quatre porte-étendards (draconarii) la vision qu'il a eue, et ce récit semble les frapper d'enthousiasme. Une garde se trouve sur le devant, et, aux pieds de l'empereur, deux jeunes pages tiennent ses armes. Dans le fond, on voit les tentes du camp, avec des soldats qui accourent pour annoncer le miracle de l'apparition de la croix lumineuse, sur laquelle on lit ces mots : « Avec ce signe, tu triompheras (ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ). » Plus loin, on aperçoit le fleuve du Tibre avec le pont d'Ælius, les mausolées d'Auguste et d'Adrien, ainsi qu'une pyramide représentant vraisemblablement le prétendu tombeau de Romulus, qui s'était conservé jusqu'à l'époque d'Alexandre VI. A droite, sur le premier plan, est un nain difforme qui se coiffe avec un casque. Cette figure est une addition aussi désagréable qu'inconvenante de Jules Romain, qui, comme le rapporte Taja, pour plaire au cardinal Hippolyte de Médicis, voulut immortaliser ainsi son nain Gradasso Berettai de Norcia, comme déjà l'avait fait le Berni dans un poëme ironique. Les deux pages ont été également ajoutés par Jules Romain, dont ils trahissent, au reste, la manière par leur pose et leurs vêtements. La preuve de ces interpolations maladroites et ridicules est une esquisse de Raphaël que Richardson a décrite (t. III, p. 416), et que Henry Reveley a vue chez le duc de Devonshire, esquisse où ne se trouvent ni le nain, ni ces pages dont le costume est un étrange anachronisme dans un sujet antique.

Le coloris de cette peinture est énergique et brillant, ce qui confirme le témoignage de Vasari et de Scanelli (*Microscomo della pittura*, p. 154), lesquels l'attribuent à Jules Romain. Elle porte l'inscription suivante : *Adlocutio qua divinitus impulsi Constantiniani victoriam reperere.*

Gravures : Francesco Aquila, pour son ouvrage *Picturæ*, etc. Gr. planche. — A l'eau-forte, par un anonyme. En contre-partie, avec *Julius Rom. invent. NP.... del.* Pet. in-4. — Vinc. Salandri. Gr. in-fol. en larg. — Landon, n° 301.

243. *La Bataille de Constantin.*

H. 22 palmes; l. 50.

Le lieu de la scène est sur la rive gauche du Tibre, aux portes de Rome; le pont Milvius (ponte Molle) forme le fond à droite, et l'horizon est fermé par la chaîne des collines de Monte Mario, vers le mont Janicule. L'empereur Constantin, au milieu du tableau, traverse le champ de bataille, monté sur un cheval aux formes puissantes, et tourne sa lance contre Maxence, qui se trouve acculé avec son armée au bord du Tibre. Celui-ci, sur son cheval, cherche vainement à traverser le fleuve. Trois anges, aux épées flamboyantes, volent au-dessus de l'empereur et annoncent la victoire que Dieu lui envoie. En attendant, la lutte continue à outrance, quoique les troupes de Maxence reculent et se dispersent en désordre à l'approche de la cavalerie de Constantin. On voit déjà les fuyards sur le pont. La variété d'épisodes qui forment cette vaste composition en fait un des plus riches tableaux de bataille qui existent. Nous nous bornerons, pour de plus amples détails, à renvoyer le lecteur à ce que nous en avons dit dans la Vie de Raphaël.

Richardson rapporte (t. IV, p. 427), d'après les dessins qui se sont conservés de cette Bataille, que dans l'exécution plusieurs figures ont été omises, dont l'absence a modifié le caractère d'acharnement et de confusion que Raphaël avait voulu mettre dans la lutte. Ainsi, on ne voit pas, dans la fresque, un porte-étendard et deux autres soldats qui cherchent leur salut en nageant dans le fleuve. On ne voit pas non plus toute la partie du combat qui s'étendait jusque dans les ravins de la montagne et qui se lie, dans les dessins, avec les épisodes du premier plan. Il est possible que Raphaël ait fait lui-même ces changements dans le carton, dont un fragment se trouve encore à la bibliothèque Ambroisienne de Milan; car, dans la peinture, il n'y a point de lacune apparente, et Jules Romain ne paraît avoir introduit aucun détail étranger à la composition primitive.

Ce qui distingue cette Bataille, c'est d'abord son ensemble grandiose, c'est aussi la richesse des épisodes, qui tous sont aussi vivants que vrais, parfaitement adaptés au sujet et propres à donner d'une bataille l'idée la plus juste et la plus saisissante; c'est enfin le dramatique du sujet, où l'on ne voit pas seulement la rage des partis qui sont aux mains, mais où, tout en évitant des scènes sanguinaires qui n'inspirent que le dégoût, le maître a cependant, par différents groupes, dépeint de la manière la plus vive et la plus touchante le malheur des guerres civiles.

Quelle richesse a déployée le génie de Raphaël dans la création de cette Bataille, et combien pauvres nous paraissent, comparativement, certaines œuvres du même genre, qui ont cependant acquis à leurs auteurs une assez

grande gloire ! — De nos jours, il n'y a guère que la Prise de la Smala, par Horace Vernet, qui, partant d'un point de vue tout à fait différent, a cependant rivalisé d'invention avec l'œuvre de Raphaël. — Cette peinture murale porte cette inscription : *B. Val. Aurel. Constantini Imp. victoria qua surmerso Maxentio Christianorum opes firmatae sunt.*

L'excellente exécution de cette fresque est attribuée, avec raison, à Jules Romain, quoiqu'il ait pu se servir de l'aide de ses élèves, comme le dit Scanelli, et comme l'indiquent aussi certaines ombres qui s'éloignent du ton rouge-brun qu'il affectionne, pour se rapprocher d'un ton noirâtre.

En général, la couleur de cette peinture est un peu froide; par contre, le dessin est juste et ferme et le pinceau vraiment magistral. Aussi faut-il grandement louer la vérité parfaite du costume ancien, tant des vêtements que des armes, vérité qui ne manque pourtant pas de fantaisie.

Raphaël possédait ces qualités à un degré très-élevé, et plus que Jules Romain qui se permettait souvent une liberté fantastique, en plaçant, à côté de figures antiques, des personnages vêtus à la manière du moyen âge, comme nous l'avons vu dans le tableau précédent, où Raphaël ne lui eût pas pardonné son nain et ses deux pages. Francesco Penni se permit la même licence dans le tableau du Baptême de Constantin, où un page porte des fausses manches tailladées en feuillage, qui étaient à la mode vers la moitié du quinzième siècle. Dans le tableau de la Donation de la ville de Rome au pape, se trouvent aussi plusieurs figures avec le costume du seizième siècle, figures qui cependant, pour la plupart, sont des portraits. Raphaël, toutefois, a montré dans l'École d'Athènes comment on pouvait introduire des portraits contemporains dans un sujet antique, sans faire pour cela un anachronisme de costume.

Dessins pour la Bataille de Constantin.

a.) Une esquisse de toute la composition, esquisse différente de la fresque, a été vue, par Richardson, chez Malvasia; plus tard, elle se trouvait dans le cabinet Crozat et actuellement elle fait partie de la collection du Louvre.

b.) On a vu, au palais Borghèse, à Rome, jusqu'en 1812, une autre esquisse, qui fut achetée par le comte russe Balck.

c.) Richardson cite une troisième esquisse (t. IV, p. 15) qui se trouvait de son temps en Espagne; il la croit également originale; mais, suivant Ant. Ponz (t. VI, p. 121), ce n'est qu'un dessin fait d'après la fresque. Au reste, ce dessin n'est plus dans la collection.

d.) La collection de la bibliothèque Ambroisienne, à Milan, conserve un fragment du carton de Raphaël.

e.) Une étude pour un groupe, qui est dans la collection royale d'Angleterre, représente un guerrier protégeant, contre l'attaque de l'ennemi, un

frère d'armes renversé à terre. On croit que c'est une esquisse qui n'a pas été utilisée pour la fresque.

f.) Etude pour deux soldats dans le fleuve, à la pierre noire. Collection d'Oxford.

g.) Etude pour un homme assis, à la pierre noire. Collection d'Oxford.

h.) Etude pour un homme renversé à terre, à la pierre noire. Collection d'Oxford.

i.) C'est vraisemblablement pour cette Bataille qu'avait été faite aussi une esquisse à la plume, représentant des combattants nus, dont deux sur des chevaux renversés, et un troisième au milieu, vu de dos, tenant une lance ; des six autres, on ne voit guère plus que la tête.

Il existe une belle gravure d'après cette esquisse, par Adam Bartsch, in-folio en largeur. Nous ne saurions indiquer ce qu'est devenu le dessin.

Gravures : D'après une esquisse de Raphaël, différant de la fresque, Giulio Bonasone, 1544. Bartsch, t. XV, p. 134, nº 84. Si cette estampe est vraiment exécutée d'après une esquisse de Raphael, comme le dit l'inscription dans les épreuves postérieures, on est cependant obligé d'avouer que l'on y reconnait à peine sa maniere. — La partie gauche de la bataille jusqu'a l'empereur Constantin, à l'eau-forte, par Orazio Farinati, nommé aussi Battista del Moro. Bartsch, t. XVI, p. 171, nº 6, et p. 200. — D'après la fresque, J. B. de Cavallerijs inc., 1571, avec cette inscription à gauche : *Imperator Cæsar Constantinus... liberati asservit.* 2 pl. in-fol. en largeur. — Copie de cette planche, par le Maître au monogramme KS. Voy. Brulliot, t. I, nº 2775. Avec cette adresse : *Antwerpiæ Martin Petri exc.* 4 pl. ajustees. H. 13" 3"'; l. 45" 6"'. — Peter Scalberge, 1637, en 4 pl. — Pietro Aquila Palermitano, 1683, del. et incid., en 4 pl. Les secondes épreuves avec l'adresse de Rossi. — A l'eau-forte, par Woyriot, d'après un dessin de Boucquet, avec une inscription commençant ainsi : *Monseigneur, les philosophes tiennent que les faits héroiques*, etc. Longue planche étroite. H. 5" 8"'; l. 15". — A l'eau-forte, par Balth. Pavillon. Très-petite planche. — Légère eau-forte, par Ant. Banzo. Format atlas en larg. — Aloysio Fabri, gr. pl. en larg. — Landon, nº 299.

244. *Le Baptême de Constantin.*

Le baptême de Constantin a eu lieu, selon un des actes apocryphes de saint Sylvestre, dans le baptistère de Latran, qui subsiste encore à Rome, et qui est représenté dans cette fresque. Le pape Sylvestre (c'est le portrait de Clément VII) est debout sur les marches inférieures du bassin baptismal et verse une coupe remplie d'eau sur la tête de l'empereur, qui, agenouillé devant lui et débarrassé de ses vêtements, a la main droite posée sur un livre qu'un prêtre tient ouvert. On y lit ces mots : *Hodie salus Urbi et Imperio facta est.* A côté du pape, un diacre tient sur un plat le flacon des saintes huiles, et, derrière l'empereur, un serviteur de l'église étend un drap pour essuyer l'eau du baptême. A droite, sur les marches, est assis un page noble de l'empereur, gardant ses vêtements et ses armes. Au milieu du fond, on voit le porte-croix, ayant à ses côtés deux enfants avec des candélabres, et, plus loin derrière lui, plusieurs

gardes et le peuple. A droite, un homme presque sans vêtement, avec deux enfants nus, montent encore vers le bassin pour recevoir le baptême. Sur le devant, à droite, se tient un jeune homme en costume romain, la couronne royale sur la tête; c'est Crispus, le fils de Constantin, qui, selon la tradition, reçut le baptême en même temps que son père. En face, il y a un homme à barbe, debout, dans le costume de cour du commencement du seizième siècle; c'est le portrait que Vasari désigne, dans la Vie de Jules Romain, comme étant celui du chevalier de Rhodes et chevalier de la cour (cavalierino) du pape Clément VII, qui se nommait Niccolò Vespucci. Au-dessous, à côté de cette peinture, se trouve cette inscription, faisant allusion à la restauration du baptistère de l'église S. Jean de Latran, laquelle eut lieu sous les papes Léon X et Clément VII : *Labacrum renascentis vitæ C. Val. Constantini. — Clemens VII Pont. Max. a Leone X cœptum consumavit. MDXXIIII.*

La composition de ce tableau n'est point de Raphaël, quoiqu'elle soit traitée suivant les règles de composition symétrique qu'il avait l'habitude d'employer; mais on n'y trouve pas, comme dans tous ses ouvrages, une profonde observation de la nature. C'est aussi la plus faible des peintures de cette salle. L'exécution en est attribuée par Scanelli (*Microscomo della pittura*, p. 154) et par les écrivains modernes, à Gio. Francesco Penni.

GRAVURES : Francesco Aquila, dans ses *Picturæ*, etc. Gr. pl. — Vinc. Satandri. Gr. in-fol. en larg. — Landon, n° 302.

Un dessin de cette composition, à la plume et lavé au bistre, a été attribué à Raphaël, et se trouvait, en 1756, dans la collection du duc de Tallard, à Paris. Voy. le Catalogue de Remy et Glomy.

245. *La Donation de la ville de Rome au Pape.*

La quatrième peinture murale de cette salle représente l'empereur donnant à l'évêque de Rome le gouvernement de cette ville. Le lieu de la scène est l'intérieur de l'ancienne église de Saint-Pierre. Saint Sylvestre, assis sur un trône, dans le fond, à gauche, reçoit, en bénissant, le présent de l'empereur, qui est agenouillé devant lui et qui lui remet symboliquement une figure allégorique, en or, de la ville de Rome. Aux côtés du pape se tiennent plusieurs prélats, et, parmi les personnes agenouillées derrière l'empereur, Bellori croit reconnaître un membre de la famille Flavi, qui était alors grand maître de l'ordre de Saint-Grégoire, ordre que l'on prétend avoir été fondé par Constantin. Des gardes suisses, costumés comme ils le sont encore aujourd'hui à Rome, font le service intérieur de l'église et empêchent qu'elle ne soit envahie par la foule. Parmi ceux qui se tiennent entre les colonnes, à droite, on pourrait rechercher les portraits que Vasari indique dans la Vie de Jules Romain, savoir : celui de ce peintre lui-même, que l'on reconnaît dans la figure de l'homme cou-

vert d'une toque et un peu plus élevé que les personnages qui l'entourent; puis les portraits des poëtes Pontano et Murallo. Ensuite on voit en face, à gauche, le portrait, également cité par Vasari, du comte Baldassare Castiglione, l'ami fidèle de Raphaël et le grand protecteur de Jules, qu'il attira plus tard à la cour de Mantoue. Une foule assez nombreuse, composée surtout de femmes et d'enfants, est agenouillée au premier plan, prêtant plus ou moins d'attention à la solennité qui s'accomplit. On voit aussi un jeune et charmant garçon nu, qui, ne se souciant de rien, enfourche gaiement son chien, comme si c'était un cheval. Sur les deux colonnes les plus voisines du premier plan, on lit les inscriptions suivantes : *Jam tandem Christum libere profiteri licet.* Puis : *Ecclesiæ Dos a Constantino tributa.* Ces inscriptions se rapportent à l'édit de l'empereur en faveur des chrétiens et à la donation de la ville de Rome à l'Église.

Dans l'ordonnance de cette peinture, Jules Romain, à qui en appartient l'invention, a montré qu'il était un digne élève de Raphaël; quelques groupes isolés sont aussi très-pittoresques et très-beaux, quoiqu'ils ne soient pas toujours convenablement adaptés au sujet, ce qui est sans doute difficile à éviter dans la représentation d'une scène à laquelle presque tous les spectateurs n'ont aucune part active. Pourtant Jules Romain aurait dû omettre maint détail qui fait un contraste inconvenant avec le sujet, entre autres le jeune garçon nu avec son chien, quelque gracieux que ce groupe puisse paraître d'ailleurs.

Titi et Bellori attribuent l'exécution de cette fresque à Raphaël del Colle. A en juger par la facile manière et la fraîcheur du coloris de cet ouvrage, qui a beaucoup d'analogie avec d'autres exécutés par le même artiste dans le pays d'Urbin, on peut considérer cette assertion comme juste.

Gravures : par un ancien anonyme italien; seulement le groupe à gauche des trois femmes agenouillées à terre avec l'enfant, avec le jeune homme adossé à la colonne et deux autres figures. En contre-partie. H. 8" 6'''; L. 6" 7'''. — Toute la composition, Jo. Bapt. Franco. Gr. pl. du côté opposé. Bartsch, t. XV, p. 137, n° 55. — Franc. Aquila dans son *Picturæ*, etc. — Aloysio Fabri sc. Rom. Gr. in-fol. en larg. — Landon, n° 186.

Une esquisse pour les groupes principaux, dessinée à la plume et lavée au bistre (dans la manière de Jules Romain), a passé successivement dans les collections J. Stella, Coypel et duc d'Orléans; ce dernier en fit don au duc de Tallard. (Voyez le Catalogue par Remy et Glomy. — Paris, 1756.) Ce dessin doit être celui que nous avons vu dans les mains de M. Major, de Londres. Il diffère en plusieurs parties de la fresque; les draperies des figures du devant sont surtout d'un tout autre arrangement. L'enfant est fermement assis sur le chien. La mosaïque de la niche y manque. Les figures des trompettes dans l'ouverture ronde, ainsi que les figures plus rapprochées de l'autel, sont très-différentes de celles du tableau. Le

jeune homme qu'on voit debout au premier plan, et qui certainement est un portrait, n'est pas encore indiqué. Malheureusement ce grand dessin très-achevé, de Jules Romain, a beaucoup souffert, en ce que le bistre a mangé le papier.

246. *Les Huit Papes, avec les figures allégoriques.*

A côté de chaque peinture murale se trouve représenté un pape assis dans une niche, entouré de deux figures allégoriques représentant ses vertus. Mais, comme il se trouve deux fenêtres auprès de la fresque de la Donation de la ville de Rome, et que l'espace qui reste libre dans l'encoignure est très-étroit, il n'y avait pas la place pour une niche : on n'y a donc mis qu'une seule figure allégorique à côté du pape. Derrière ce dernier, comme nous l'avons dit, sont des pilastres sur lesquels il y a de petites figures tenant l'emblème et la devise de Léon X : ce sont des jeunes garçons et des jeunes filles à peine vêtus et deux hermaphrodites. A côté du Baptême de Constantin on reconnaît Apollon et Diane debout sur les pilastres, mais, au lieu du joug, ils tiennent des boules de verre, avec cette légende : *Candor illæsus*, qui, selon Paolo Giovio (*Dialogo delle Imprese*, p. 51), fut adoptée par Clément VII lorsqu'il était encore cardinal, sous le pape Adrien VI.

a.) L'Apôtre saint Pierre. Il est majestueusement assis *in pontificalibus* et tient les deux clefs dans sa main gauche. Deux petits anges relèvent les rideaux d'un baldaquin. A droite est assise la figure allégorique de l'Église montrant un petit temple qu'elle tient sur ses genoux, comme si elle prononçait ces paroles de Jésus-Christ dans l'Évangile : « Tu es Pierre, sur cette pierre je veux bâtir mon église. » En face est assise la figure allégorique de l'Eternité, tenant un livre, un encrier et une plume; ayant le Phénix à ses côtés, elle indique que l'Église, confiée à l'Apôtre, doit avoir une durée éternelle.

b.) Le Pape Clément Ier. Ce pape vécut sous Domitien, Nerva et Trajan. Il élève la main droite et tient un livre dans la main gauche; il y a aussi deux petits anges relevant les rideaux d'un baldaquin. A gauche est assise la figure de la Modération, tenant une bride dans chaque main. A droite, la figure de la Bonté (*Comitas*), ayant un agneau à ses pieds. Ces vertus caractérisent les qualités de l'évêque romain telles qu'Eusèbe les a célébrées.

La Bonté est une des figures allégoriques qui a été exécutée à l'huile par Jules Romain ou Francesco Penni d'après le carton de Raphaël.

Gravé par Robert Strange, 1765. In-fol.

c.) Alexandre Ier. L'inscription indique, il est vrai, cette figure comme étant celle du pape Sylvestre. Mais Montagnani a démontré, par des raisons concluantes qui trouvent surtout leur appui dans l'ordre chronolo-

gique des pontifes romains, qu'il y a eu erreur dans le placement des inscriptions, ce qui nous paraît d'autant plus probable, que le pape Sylvestre, qui figure déjà dans les deux peintures principales, serait ainsi représenté deux fois. L'évêque romain Alexandre vivait du temps de l'empereur Adrien et mourut martyr. Il est représenté ici tenant un livre et regardant avec enthousiasme vers le ciel; deux anges se tiennent auprès de lui. A ses côtés sont assises les figures allégoriques de la Foi et de la Religion, la première ayant un calice, et la dernière deux tables dont l'une porte cette inscription : *Liber generationis Jesu Christi filii David.*

d.) Urbain Ier. Il vivait au troisième siècle, sous l'empereur Alexandre-Sévère. Cette figure, d'un caractère rempli de dignité et peinte avec une énergie particulière, est incontestablement de Jules Romain. Deux anges relèvent de chaque côté son manteau pontifical. La figure allégorique de la Justice est assise à sa gauche, et, en face de lui, celle de la Charité. La première de ces figures a été peinte à l'huile par Giovanni Francesco Penni; elle tient une balance dans la main gauche et pose sa main droite sur une autruche. L'autruche n'est pas ordinairement l'attribut de la Justice [1]; Raphaël l'avait peut-être empruntée d'une médaille antique qui porte la tête de Tibère, ou bien d'une médaille représentant une figure allégorique de la Justice qui, selon la donnée de Valeriano Bolsani (J. Pierii Valeriani *Hieroglyphica*, Lugduni, 1602, lib. XXV, cap. II), montre plusieurs plumes d'autruche avec le mot JVSTITIA. Horus Apollo nous fournit à cet égard, dans ses *Hiéroglyphes des Égyptiens*, les explications suivantes : « Les plumes d'autruche désignent un homme qui rend une justice égale pour tous, de même que les ailes de l'autruche sont semblables et non variées comme celles des autres oiseaux. » Voyez liv. II, p. 110. — Quant à la figure allégorique de la Charité, elle est assise, tenant deux enfants sur ses genoux, avec un troisième enfant debout, à sa droite, qui lève ses regards vers elle.

La tête du pape Urbain Ier, gravée par Ferd. Ruschweyh, Romæ. Petit in-fol.

La Justice. Une légère esquisse pour cette figure se trouve chez M. de Savigny, conseiller d'Etat, à Berlin.

Gravé par Gio. Batt. Gimes, en contre-partie. Petit in-fol. — Robert Strange, 1765. Gr. in-fol. — La tête seule, grandeur de l'original, par Paolo Fidanza. Gr. in-fol.

La Charité. Deux esquisses de G. F. Penni, pour cette figure, se trouvent dans les collections du Louvre et d'Oxford.

La première de ces esquisses a été gravée par le comte de Caylus, et la seconde lith. dans la *Lawrence Gallery*.

1. Le monument sepulcral du pape Adrien VI, dans l'eglise de Santa Maria dell'Anima, à Rome, contient également une statue allégorique de la Justice, avec le symbole de l'autruche.

Gravures à l'eau-forte d'après l'original, par le Maître au monogramme DBC. 1643. Voy. Brulliot, t. I, n° 816; cette estampe porte aussi le monogramme de l'éditeur: CPV. 1643. Voy. Brulliot, t. I, n° 1436. Format étroit.— En clair-obscur de 3 planches dans l'ouvrage de John Skippe, marqué J. S. sculp. 1783. — Landon, n° 149.

Une esquisse de la figure de femme avec le joug, qui se trouve dans la fresque au-dessus de la Charité, est conservée à l'Institut Staedel, à Francfort-sur-Mein. C'est un dessin à la pierre noire par Giov. Francesco Penni.

e.) Le Pape Damase Ier. La tête découverte et les mains jointes, il lève ses regards vers le ciel. Un des anges qui sont derrière lui tient la tiare; deux petits anges sont agenouillés à ses pieds. Damase Ier est le trente-huitième dans la suite chronologique des papes; il vivait vers le quatrième siècle. La Prudence, assise à sa gauche, vêtue comme Minerve, se regarde dans un miroir rond. A droite, la figure de la Paix, assise, tenant une branche d'olivier.

f.) Le Pape Léon Ier, surnommé le Grand. Il vivait vers la moitié du cinquième siècle, et il combattit, avec autant de force que de dignité apostolique, les doctrines des Nestoriens et des Manichéens. Il est représenté assis, entouré de trois anges dont l'un semble vouloir embrasser son pied. A gauche, est assise la figure de la Pureté, avec une colombe pour symbole. En face, la Vérité rejetant son voile.

g.) Le Pape Félix III. Quoique le nom de Sylvestre soit inscrit au-dessous de ce pape, la figure allégorique de la Force qui l'accompagne semble pourtant indiquer un autre évêque de Rome. Nous admettons avec Montagnani qu'on avait voulu représenter ici Félix II, dit Félix III, car cet évêque résista avec force et persévérance à l'empereur Zeno, qui avait promulgué un édit dans la question des dogmes, et qui s'appuyait sur l'autorité ecclésiastique du patriarche de Constantinople. Le pape, entouré de quatre petits anges, tient la plume au-dessus d'un livre, en regardant dans un autre volume. La figure de la Force, qu'on voit auprès de lui, est cuirassée, ayant un lion à ses pieds. De l'autre côté du pape se trouve une fenêtre.

h.) Le Pape Grégoire VII. Quoique cette figure n'ait pas reçu d'inscription, nous voyons cependant, par la figure allégorique qui l'accompagne et qui tient le bras droit élevé avec le foudre dans la main, que c'est un pape de la plus haute énergie, qui défendit les droits de l'Église avec les foudres de l'excommunication; c'est pourquoi nous n'hésitons pas à reconnaître, dans cette figure, le pape Grégoire VII. Ce pape, entouré de quatre petits anges, écrit dans un livre. La figure, à droite, qui tient un foudre, a un livre dans la main gauche. Si nous devions lui appliquer un nom, nous l'appellerions la Force spirituelle.

Gravures : Les 14 figures allégoriques placées à côté des papes. A l'eau-forte, par Remy Vuibert, 1635. 14 pl. in-8°. — De même, par Scalberg. — Au trait avec

de légères ombres, par Th. Piroli. 12 fig. pet. in-fol. — Avec des fonds d'architecture ou de paysage, gravé par Joh. Volpato et C. Pestrini. 6 pl. continuées pour la *Calcografia Camerale in Roma*, par Lod. Ferretti et Filippo Cenci. Gr. in-fol. — Landon, n°s 448-450.

Sept des figures, debout sur des piédestaux, comme Apollon, Diane et des figures de femmes, ont été publiées sous le titre suivant : *Peintures inédites des salles de Raphael au Vatican*, par J. de Meulemeestre (chez Martin, à Paris). 7 pl. in-8. Cette première livraison a paru en 1830; nous ne savons pas si elle a eu une suite.

Deux des figures de femme, vêtues, vues de dos et de face, ont été lithographiées par C. von Mannlich. Gr. in-fol.

247. *Les peintures des socles dans la salle de Constantin.*

Le soubassement des figures allégoriques contient sur un fond de marbre des cariatides placées toujours deux à deux avec les emblèmes de la maison des Médicis, tels que l'épervier et la bague de diamant avec la devise : *Semper*, devise qu'avait adoptée Pietro de Médicis, fils de Côme surnommé le *Père du peuple*. Voyez *Dialogo dell' imprese di Giovio*, p. 48. Entre ces cariatides, au-dessous des grands tableaux et des figures des papes, il y a des caissons, grands et petits, qui contiennent, peints en couleur de bronze jaune, divers sujets tirés principalement de la vie de l'empereur Constantin. Ils furent vraisemblablement exécutés pour la plupart d'après des dessins de Giovanni Francesco Penni. Ces sujets sont les suivants :

Au-dessous de la Harangue de Constantin : la Fortification d'un camp. — Dans les deux petits tableaux de côté : l'Empereur victorieux entrant à cheval dans la ville ; — un Cheval conduit à la suite de l'empereur.

Au-dessous de la Bataille de Constantin : trois tableaux en longueur. Des Romains, dans un camp, se préparent à l'attaque et s'exercent à lancer des flèches avec le catapulte. — Constantin, après la bataille gagnée, donnant audience aux prisonniers; derrière lui, une figure de la Victoire le couronne ; le cadavre de Maxence est retiré du fleuve. — L'Assaut d'une forteresse. — Dans les deux tableaux des côtés : le Départ du camp ; — et un Vaisseau rempli de guerriers romains rapportant la tête de Maxence.

Au-dessous du Baptême, deux tableaux : Constantin ordonnant de brûler les édits contre les chrétiens. — L'Érection de l'église de Saint-Pierre par Constantin ; le pape Sylvestre est ici représenté sous les traits de Clément VII ; selon Vasari, l'architecte qui tient le plan serait Bramante, et le vieillard, auprès de lui, Giuliano Lemi.

Au-dessous de la Donation de la ville de Rome, trois tableaux : l'Impératrice Hélène trouve la vraie Croix ; — Constantin, à genoux devant le pape qui le guérit de la lèpre ; — Constantin, malade de la lèpre, voit en songe les apôtres saint Pierre et saint Paul.

Dans la collection du Louvre se trouvent deux esquisses pour ces sujets exécutés par Giov. Franc. Penni. Ces esquisses, qu'on attribue à Maturino, représentent les scènes suivantes :

1° Le Cadavre de Maxence retiré du fleuve.

2° Soldats montant à l'assaut, couverts de leurs boucliers et protégés par des cavaliers.

Ces esquisses, dessinées à la plume, lavées et rehaussées de blanc, sont absolument traitées de la même manière que les deux dessins de la Vie de Léon X, tableaux des socles dans les tapisseries de l'Histoire des Apôtres.

Aux embrasures des fenêtres : deux caissons en largeur, avec des sujets allégoriques : l'Encouragement de l'agriculture et des travaux des routes entre Rome et Florence. — L'Encouragement des Sciences et des Arts. — Quatre petits tableaux : les Païens, convertis au christianisme, détruisent les idoles ; — Saint Sylvestre (selon la légende) enchaîne un dragon ; — Constantin salue sa mère Hélène à son retour de Jérusalem ; — Saint Grégoire, inspiré par le Saint-Esprit, compose ses Homélies.

Gravures : Quatorze des dix-sept sujets des socles et des embrasures des fenêtres ont été gravés à l'eau-forte en 11 planches avec un titre dédicace au pape Alexandre VII, par Pietro Santi Bartoli, qui attribue ces peintures à Jules Romain.

Le trait des peintures complètes de la salle de Constantin, avec un texte explicatif, se trouve dans l'ouvrage de Pietro Paolo Montagnani, intitulé : *Illustrazione storico-pittorica con incisioni a contorni dei dipinti della gran sala detta di Costantino*, etc., etc. (Roma, 1834.) In-4°.

248. *Le Couronnement de la Vierge.*

Sur bois. H. 9' 10"; l. 7' 2".

Dans la partie supérieure, la Vierge, en adoration, assise à côté du Christ sur des nuages, est couronnée par son divin Fils ; au dessus plane le Saint-Esprit. De chaque côté, il y a un ange qui jette des fleurs, et un autre petit ange en adoration. Dans le bas, qui est séparé de la partie supérieure par un épais nuage, les douze apôtres expriment de diverse façon leur étonnement en voyant que le tombeau de la Vierge est vide et seulement rempli de fleurs. Dans le fond, à travers la voûte sépulcrale, on voit une ville auprès d'un fleuve qui forme cascade.

Nous avons rapporté, dans l'Histoire de Raphaël, que le peintre d'Urbin avait reçu, dès l'année 1505, un à-compte de trente ducats d'or des religieuses du couvent de Monte Luce, près Pérouse, pour peindre une Assomption de la Vierge, qui devait décorer le maître-autel de leur église ; nous avons dit aussi pourquoi cette commande ne reçut point son exécution [1]. Après onze années d'attente infructueuse, quoique les religieuses eussent souvent rappelé au peintre sa promesse, un nouveau contrat fut

[1]. On a supposé qu'un dessin représentant le Couronnement de la Vierge, lequel passa du palais Borghese dans les collections de Th. Lawrence, du roi de Hollande et de Woodburn, était la première esquisse de ce tableau ; mais ce dessin n'est pas de Raphaël ; c'est tout au plus l'ouvrage d'un de ses élèves.

passé entre ces religieuses et Raphaël, par l'entremise d'Alfano Alfani, le 21 juin 1516, contrat en vertu duquel il devait livrer à leur église un tableau du Couronnement de la Vierge, le 15 août 1517, jour de l'Assomption [1]. Raphaël, afin de témoigner aux religieuses son bon vouloir et pour réparer aussi en quelque sorte sa négligence, déclara que, bien que la somme de cent vingt ducats d'or lui eût été promise pour l'exécution de cette peinture, il n'en voulait pourtant recevoir que cent. C'est à ce moment-là qu'il put faire des esquisses pour ce sujet, lesquelles nous ont été transmises par les gravures du Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 188, n° 7 (Landon, n° 337), et p. 190, n° 10. Mais, cette fois encore, Raphaël fut empêché de tenir son engagement, par suite des travaux qui le surchargeaient et aussi à cause de son voyage à Florence, où l'avait mandé le pape Léon X, pour concourir au plan de la façade de l'église S. Lorenzo. Ces retards involontaires se prolongèrent tant, que, même à la mort du maître, le tableau était à peine dessiné sur le panneau. Ce fut seulement quatre années plus tard que les élèves et héritiers de Raphaël, Jules Romain et Francesco Penni, entreprirent d'achever ce tableau, de telle sorte que Jules Romain se chargea de peindre la partie supérieure représentant le Christ, la Vierge et les anges, tandis que Francesco Penni devait exécuter la partie inférieure où sont les apôtres. Enfin, selon les termes du contrat, maître Berto di Giovanni, à Pérouse, exécuta le gradin pour le tableau, qui fut enfin exposé sur l'autel de l'église du couvent de Monte Luce, le 21 juin 1525. Il y resta jusqu'en 1797, époque où on le transporta au musée Napoléon, à Paris. Après le traité de paix de 1815, il fut rendu aux États de l'Église; mais il ne retourna plus à sa place primitive, et il orne aujourd'hui le musée du Vatican.

Quant à l'exécution de ce tableau, nous renvoyons le lecteur à ce que nous en avons dit dans l'Histoire de Raphaël. Nous ajouterons seulement ici que, selon Vasari, dans sa Vie de Francesco Penni, un autre élève de Raphaël, Perino del Vaga, qui avait, peu de temps auparavant, épousé la sœur de Penni, prit aussi part à l'exécution de cette peinture. Le concours que Perino del Vaga apporta au travail de Jules Romain et de Penni ne paraît pourtant pas avoir été très-important, puisqu'on ne saurait découvrir dans le tableau ni les traces de son pinceau facile, ni le ton vif de son coloris. Il nous reste à dire, de plus, que la predella de ce tableau, peinte entièrement par Berto di Giovanni, se trouve encore dans la sacristie de l'église du couvent de Monte Luce. Elle est composée des quatre sujets suivants : la Naissance de la Vierge, son Entrée au temple, son Mariage et sa Mort. Le premier de ces tableaux porte la date de 1525. En général, ces petites peintures ont le caractère de l'école de Raphaël

1. Le contrat original se trouve à présent dans le Cabinet des Dessins, au Louvre.

pendant son séjour à Rome. Cependant les compositions offrent peu d'ensemble; elles ont peu de caractère et le ton en est lourd.

Gravures d'après le Couronnement de la Vierge.

Joannes Cappelli ex archetypo delin. Jacobus Bossi sculpsit Romæ, avec une dédicace à Carlo Baduel; Perugia, 30 aprile 1791, gr. in-fol. — Dans le Manuel du *Musée Napoléon*, n° 39. — Le groupe des apôtres seulement, à l'eau-forte, par L. Guttenbrunn, 1792. Petit in-fol.

Documents concernant ce tableau.

Dans un manuscrit de la bibliothèque de la ville de Pérouse, intitulé : *Iste est Liber reformationis, vel memorialis flentis monasterii S. M. Montis lucidi extra mœnia perusina*, on lit, à la page 46, la notice suivante :

« A di 29 del mese de decembre 1505. Nel tempo de lo offitio della sopradetta Abatessa (Suor Chiara de Messer Francesco de' Mansueti de Procia) fu ordinato se dovesse fare una tavola o vero cona grande per lo Altare Magiore de la Chiesa de fuora come molte volte era stato ragionato depinta cum l'Assumptione della Verg. Ma come se conviene in essa Chiesa : et perchè questo era el terzo anno et circa al fine del suo offitio non fu tempo da poterne fare allora. Ma fece trovare el Maestro el migliore si fosse consigliato da più cittadini : et anco dali nostri Venerandi Padri li quali havevano vedute le opere sue : lo quale si chiama Maestro Raphaello da Urbino, et con esso fu facto el pacto con lo contracto ricolte et testimonj al bancho de Cornelio de Randoli da Procia : et dal nostro Factore Ser Bernardino da Chanaglia li furono dati in mano per arra trenta ducati tutti de oro como Maestro Raphaello adomandò. Le ricolte furono lo predicto Cornelio de Randoli et Venciolo de Messer Sacramotre : e tucto questo ne appare el contracto per mano de Ser Giacopo Coppo Not. del Monast. Li detti trenta duchati furono dati al detto Fattore per mano de me Sora Baptista indegnamente Abbadessa che esso li desse al Maestro : furono de la lemosina de Sora Illuminata de Perinello che le haveva da spendere in cose de Chiesa. »

Dans les *Opere del Consigliere Lodovico Bianconi* (Milano, 1802, t. IV, p. 52), il est dit que, le 23 décembre 1505, Rafael de Bernardino Chanaglia reçut de l'homme d'affaires (*fattore*) du couvent de Monte Luce la somme de trente ducats d'or. On trouve ensuite, à la page 57 du même recueil, l'acte suivant, relatif au tableau du Couronnement de la Vierge :

« Al nome di Dio XXI di Giugno MDXVI in Roma. Sia noto, et manifesto a qualunque leggerà la presente scripta come M. Raphaelo da Urbino pictore toglie a farc, e dipingere una Tavola ovvero Cona per le Monache del Monasterio di Monteluce extra muros Perusinos con li infrascripti pacti, et Capituli che qui di sotto se annotaranno, etc. In prima, che dicta Tavola sia dell' altezza et grandezza che fu ragionata nel primo

disegno dato dal prefato M. Raphaelo con la Incoronazione de la gloriosissima Nostra Donna : con li Capitoli in modo, e forma che in esso primo disegno se dimostra ad uso de bono optimo et leale Maestro dipinta di fini et boni colori secondo ad tale opera se conviene : Et che prefato M. Raphaelo sia obbligato fare dicta Tavola sive Cona, et depingere solum la Istoria supradicta in lo campo o vero vano de dicta tavola in Roma a sue spese de legname, colori et oro che ne intrasse : et omnia altra cosa, et spesa che andasse per fare depingere et finire de tucto punto dicta Tavola : Ma la Cassa, chiodi, corde et amagliatura, vectura et gabelle da essa per condurla da Roma a Perugia vadi a spese de esse Monache : Quale opera prefato M. Raphaelo promette dare finita per tempo de uno anno da hoggi videlicet ad summum ad tal tempo che dicta Tavola sia conducta in Perugia adeo che il giorno della sagratissima festa della Assumptione che sarà adì 15 agosto del 1517 sia perfecta et messa in opera nello altare della Chiesa del dicto Monasterio de Monteluce. Ma la predella Cornicione frigio et come altro adornamento de dicta Tavola, et pictura de esse cose se debbia fare et dipingere in Perugia videlicet il legname intaglio Magisterio colori oro, et omne altra cosa, che vi andasse a tutte spese de M. Berto de Giovanni pictore supradicto, et in questa opera Compagno electo da prefato M. Raphaelo, et accettato da prefate Monache, qual M. Berto habbi etiam a dipingere tutte le cose contènute in lo presente Capitulo videlicet predella cornicione etiam : Et sia obligato ultra li adornamenti depinger in la predella la Natività de prefata gloriosissima Nostra Donna, suo sposalitio et sua sanctissima morte ovvero transito. Le quali tucte cose videlicet ornamenti predella etiam prefato M. Berto sia obligato fare ad suo uso de bono et leale Maestro et per termine ut supra notato videlicet che se possa ponere in opera et sia perfecta per la Festa de Santa Maria d'Agosto 1517 ut supra : Per le quali opere et picture le prefate Monache siano obligate pagare et cum effecto numerare alli prefati M. Raphaelo et M. Berto ducati doicento d'oro in oro de Camera videlicet ducati cento venti simili a lo prefato M. Raphaelo per sua mercede et premio de la tavola come de sopra : De li quali ducati cento venti prefato M. Raphaelo ha havuti da prefate Monache ducati venti simili per arra et parte de pagamento. Et a prefato M. Berto ducati octanta simili videlicet per legname, intaglio, colori, oro, pictura et ornamento de dicta predella, pilastri, cornicioni, fregi et omne altra cosa, che andasse per ornamento de essa tavola de li quali ducati octanta prefato M. Berto ne ha avuti da prefate Monache ducati dieci simili per arra et parte de pagamento. Et li pagamenti se debbianò fare in questo modo cioè ducati sexanta nel principio de lo lavoro computati pero li ducati trenta supradicti, che li prefati hanno havuti come de sopra : Et ducati septanta debbano havere facta la metà della opera, et altri

septanta che sarà lo residuo de dicti ducati doicento, quando dicta opera sarà finita, et conducta al dicto Monasterio : cioè a ciascuno de loro la sua rata da per se de tempo in tempo come de sopra. Et se per caso nel condurre da Roma a Perugia dicta tavola per qualche sinistro evento havesse qualche lessione prefato M. Raphaelo sia tenuto acconciarlo.

« Io Raphaelo son contento quanto de sopra è scripto et a fede ho fatto questa de mia mano in Roma die dicta et sono contento haver il mio pagamento videlicet ducati cento finita tutta la opera non obstante quanto nel penultimo Capitolo se contiene.

« Io Alfano Alfani da Perugia come procuratore de le prefate Monache prometto se observerà quanto de sopra se contiene, et in fede mi sono qui de propria mano subscripto Romae die dicta.

« Et io Piernicolo Alevolino da Rocchacontrata de voluntà delle soprascripte parte ho scripti li soprascripti Capituli di mia propria mano. »

Dans le registre cité plus haut, qui provient des archives du couvent de Monte Luce, on lit encore ce qui suit, à la page 67 :

« 1525. Item. Nel predicto millesimo l'ultimo anno dello offitio della azienda sora Veronica fu portata la cona nostra da Roma essendo fornita de pingere, la quale per molti anni innanzi la buona mem. della Reverenda Anzienda sora Baptista aveva data commissione fosse facta e penta per lo altare della chiesa de fore come appare al presente. »

D'après d'autres indications fournies par le même registre, la suora Battista mourut le 23 mars 1523, et le tableau d'autel arriva à Pérouse le 21 juin 1525.

SUPPLÉMENT

AU CATALOGUE DES PEINTURES DE RAPHAEL.

Outre les tableaux que nous avons décrits jusqu'ici, il en est encore quelques-uns qui ont été vraisemblablement exécutés par Raphaël, mais sur lesquels nous n'avons que des renseignements incertains; il y a aussi ceux qui nous sont connus, et dans lesquels la coopération de Raphaël est plus ou moins probable, mais qui généralement n'ont été peints que par ses élèves, d'après ses dessins, et qui ont tout au plus reçu de sa main les derniers coups de pinceau. Faute de tout renseignement historique concernant ces tableaux, il devient impossible, en ne jugeant que leur exécution, de préciser l'époque où ils ont été faits, et de leur donner ainsi place dans l'ordre chronologique du Catalogue des œuvres du maître; c'est pourquoi nous nous sommes vu forcé de les placer à la suite de ce Catalogue, dans un supplément. Il y a, en outre, beaucoup de tableaux que l'on a décrits et gravés sous le nom de Raphaël, quoiqu'ils appartiennent incontestablement à d'autres maîtres. Nommer ici toutes ces peintures apocryphes, ce serait une tâche difficile et oiseuse; mais cependant, pour prévenir les désirs curieux des amis des arts et pour montrer que nous n'avons rien négligé, dans le but de rendre cette monographie aussi complète que possible, nous décrirons dans ce supplément les plus intéressants de ces tableaux faussement attribués à Raphaël.

SUJETS TIRÉS DE L'HISTOIRE SAINTE.

249. *Adam et Ève.*

Le marchand d'objets d'art, Baseggio, à Rome, acheta, en 1835, de Buchanan, à Londres, un petit panneau provenant d'un tableau à trois sujets, et représentant Adam et Ève. Le paysage est riche, mais froid de ton. La tête d'Ève a quelque analogie avec les ouvrages de Mariotto Albertinelli, auquel on pourrait attribuer ce tableau.

250. *Le Sacrifice de Caïn et d'Abel.*

Sur bois. H. 8 1/2"; l. 14".

Au milieu du tableau est un autel formé de pierres, sur lequel les deux frères offrent à Dieu un sacrifice. Abel est agenouillé à gauche, les mains jointes, les regards dirigés vers le ciel, car il a vu le feu céleste embraser son holocauste, dont la flamme tournoie en s'élevant. Caïn, au contraire, tenant l'autel des deux mains, debout à droite, s'efforce en vain d'allumer, avec son souffle, le feu de son sacrifice. Une draperie et une massue sont à ses pieds. Une prairie, avec quelques petits arbres à droite, occupe le fond. Le faire de cette peinture rappelle les premières œuvres de Raphaël; mais ce qui pourrait encore mieux faire croire que l'exécution de cet ouvrage lui appartient, c'est l'originalité et la profondeur de la création. Le tableau est malheureusement endommagé en quelques parties et usé en d'autres.

Si nous sommes bien informé, ce petit tableau se trouvait autrefois dans la galerie Aldobrandini, à Rome. Toutefois, ce n'est pas dans cette galerie, c'est chez le marchand de tableaux Emmerson, à Londres, que nous l'avons vu.

251. *Noé entrant dans l'Arche.*

Carton colorié.

Ce carton se trouve dans la galerie du palais Manfrin, à Venise, où on l'attribue à Raphaël; mais c'est un ouvrage évidemment postérieur à ce maître. Selon nous, il faut l'attribuer plutôt à un peintre néerlandais qui avait étudié à Rome, et qui l'a composé pour servir de modèle à une tapisserie.

252. *Élisée ressuscite trois jeunes gens.*

Sur bois. 18" de large sur 12 de haut environ.

En 1845, nous avons vu à Rome, chez le chevalier portugais Hewson, un petit tableau représentant le prophète Elisée qui ressuscite trois jeunes gens étendus à terre. Ce petit tableau, d'un ton vigoureux et d'une finesse extrême, est un ouvrage de l'école du Pérugin. A la manière dont sont exécutés les arbres, nous sommes porté à le croire du Pinturicchio.

253. *Judith.*

Sur bois. H. 4'; l. 2' 6" 6'''. Figure entière, vue de face.

Elle est debout, s'appuyant du bras gauche sur un pan de mur et tenant, de sa main droite, une grande épée, le pied droit posé sur la tête d'Holopherne. A droite, quelques arbres, et à gauche un paysage bordé par la mer.

Ce beau tableau passa de la collection Crozat dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

Des artistes qui l'ont vu et qui connaissent les maîtres de Brescia l'attribuent à Alessandro Bonvicino, surnommé il Moretto. Le caractère grandiose de cette figure et le style des draperies semblent confirmer cette opinion. Le Moretto est moins connu qu'il ne le mérite ; nous possédons pourtant quelques beaux tableaux de lui en Allemagne : la Sainte Justine, dans la galerie du Belvédère, à Vienne, qui a été attribuée sans raison au Pordenone, et que C. Rahl a gravée sous le nom de ce dernier maître ; la Vierge, avec quatre Pères de l'Église, qui ornait autrefois la galerie Fesch, à Rome, et la Vierge sur son trône avec saint Sébastien et saint Antoine, excellents tableaux qui sont actuellement tous deux à l'Institut de Staedel, à Francfort-sur-Mein ; deux tableaux d'autel, au musée de Berlin, et l'Apparition de la sainte Vierge à Brescia en 1532, appartenant à M. de Quandt, à Dresde. Quant aux deux petits tableaux qui sont au Louvre, ils ne donnent point la mesure de son talent.

Gravures : L. Sa. sculp. A. Blooteling ex. H. 11" 9'"; l. 6" 9'". — Toinette Larcher, pour le *Cabinet Crozat*, du côté opposé. Petit in-fol. — Au trait, dans la *Description des tableaux de l'Ermitage*, n° 39. — Seulement en demi-figure : Abr. Blooteling f. et ex. H. 7" 11'"; l. 5" 10'". — A la manière noire : J. Hend. Quiter sc. — Peint par Raphaël, gravé par Desmadryl. Gr. in-fol. — Lith. pour l'ouvrage sur l'Ermitage (Saint-Pétersbourg, 1846). — Landon, n° 312.

Dans le Catalogue des ouvrages d'art de Charles Ier d'Angleterre, est mentionné, comme un ouvrage douteux de Raphaël, le petit tableau d'une Judith que le roi céda en échange à lord Steward Pembroke. Ce tableau se voit encore à Wilton House : c'est une jolie peinture d'Andrea Mantegna[1].

254. *L'Annonciation.*

Malvasia, dans sa *Felsina Pittrice* (t. Ier, p. 44), signale en ces termes un tableau de Raphaël, parmi ceux qui se trouvaient de son temps à Bologne : « L'Annonciation qui est dans la maison d'Agamennone Grassi lui fut envoyée par son frère Achille, lorsque celui-ci était encore auditeur de la Rote, à Rome ; c'est-à-dire au plus tard en 1511, car, cette année-là, il fut fait cardinal. Il est certain que ce tableau a été connu du Francia, puisqu'on en conserve encore une copie de sa main dans l'atelier Musotti. » Carlo Bianconi, dans une lettre qu'il adressa à Baldassare Mazzanti de Bologne, qui possédait ce tableau, lui écrivit de Rome que, d'après l'examen des ouvrages de Raphaël, qu'il venait de voir, il ne doutait pas, en effet, que le tableau de l'Annonciation, avec Dieu le Père dans le haut, ne fût réellement de la main de ce maître. Il paraît, d'après la même lettre, que ce tableau, peint sur toile, avait 2' 4 3/4". Voyez Pungileoni, qui rapporte aussi, à la page 286 de son ouvrage, un certificat d'authenticité délivré

1. Ce tableau a été exposé à Manchester et catalogué, en effet, comme Mantegna. (Voir W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p. 72-73.) (*Note de l'éditeur.*)

par l'académie de Bologne, en date du 5 août 1773, sur la demande de Giuseppe Masi de Reggio, qui possédait alors ce tableau. C'est seulement plus tard que cette toile passa dans les mains de Baldassare Mazzanti. Ce certificat nous apprend qu'elle représentait des figures entières, aux trois quarts de nature. Toutefois, il nous semble que l'estampe de Marco da Ravenna fut exécutée d'après un premier dessin plutôt que d'après le tableau lui-même.

On ignore absolument ce qu'est devenu ce tableau ; mais on en voit, au château de Gotha, une copie faite dans l'école de Raphaël, copie qui a quelque ressemblance avec la gravure de Marco da Ravenna : la Vierge est agenouillée à droite, les mains croisées sur sa poitrine. Son prie-Dieu est posé vers le milieu du tableau : l'ange, qui survient du côté gauche, élève sa main droite dans l'attitude de la bénédiction, et au-dessus de lui est la mi-figure de Dieu le Père dans une gloire. Au fond, un mur de chambre avec une porte. Figures aux trois quarts de nature.

Gravures : Marco da Ravenna. Copie par Franc. Villamena. Bartsch, t. XIV, nº 15. — Landon, nº 151. — Gravure sur bois : composition semblable, du côté opposé, entourée d'arabesques. A droite est la marque VGO. H. 4" 5'''; l. 2" 10'''.

Longhena décrit (dans une note, p. 13) une toute petite Annonciation d'environ 5" de larg., dans une lunette ou demi-cercle. Nous avons vu cette peinture dans la succession du graveur Longhi, à Milan, et nous l'avons trouvée charmante, peinte avec une exquise délicatesse, mais sans pouvoir y reconnaître la manière de Raphaël. A la juger d'après son exécution, et en raison surtout des cassures anguleuses des plis d'étoffe, nous y retrouvons l'école florentine du commencement du seizième siècle.

Longhena cite encore (p. 674) un autre tableau représentant une Annonciation qui était autrefois dans la possession de feu F. Gozzi, à Milan. Nous l'avons vu à Londres et nous le tenons pour une belle peinture de Nic. Alunno.

Le cardinal Delfino de Venise avait fait don à Bianca Capello, épouse du grand-duc Francesco de Médicis, d'une Annonciation de Raphaël. Voy. *Nuova Raccolta di lettere sulla pittura*, di Michel Angelo Gualandi, tome Ier.

Dans l'église principale du couvent Alexander-Newsky, à Saint-Pétersbourg, il y a aussi une prétendue Annonciation de Raphaël. Voy. le *Lexicon der morgenlandischen Kirchen*, par Muralt (Leipzig, 1838, p. 13), et *Beitraege zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgie* (Leipzig, 1841, page 65).

255. *La Naissance du Christ.*

AU PALAIS ROSPIGLIOSI.

La Vierge et saint Joseph sont agenouillés en adoration aux deux côtés de l'enfant Jésus couché à terre. Ce tableau rond, de 32" de diamètre,

est un ouvrage de Lorenzo di Credi. Lorsque le tableau appartenait encore au prince Giulio Rospigliosi, il fut gravé sous le nom de Raphaël, par Jacintus Paribenius, en 1612. Plus tard, il était chez le duc de Tallard, à Paris.

Gravé, du côté opposé, par Vallet. C. P. R. Voyez le Catalogue de Remy et Glomy (Paris, 1756).

Une autre Nativité, avec la Vierge agenouillée et deux anges en adoration de chaque côté, dans un rond de 3 1/2 palmes de diamètre, se trouve chez le cavaliere Costantino Guidi, à Cesena, comme étant un tableau de Raphaël, mais il est exécuté dans la manière de Bern. Pinturicchio.

Gravé à l'eau-forte par A. Bornaccini.

256. *La Naissance du Christ.*

Sur bois. H. 10 palmes; l. 7 palmes. Dans la galerie du Vatican.

La Vierge et saint Joseph sont agenouillés en adoration aux côtés de l'enfant Jésus couché à terre. Derrière eux deux anges, également agenouillés, et trois autres, debout sur un petit nuage dans le haut, chantant le *Gloria in excelsis*. Dans le paysage du fond, on aperçoit le cortége des trois rois[1].

C'est une composition du Spagna, qui l'avait exécutée, en 1507, pour l'église des Minori Riformati de la Spina, près Todi, à quelques milles de Ferentillo. On sait, par des documents authentiques, qu'il en reçut deux cents ducats en or pour prix de son tableau. Voyez Vasari, édition de Florence, publiée en 1851, tome VI, note, p. 54. La même note rapporte que Spagna lui-même a fait une copie de ce même tableau pour l'église des Riformati, à Narni, comme le fait se trouve consigné dans un livre de ce couvent.

Une étude, à la pierre noire, pour la tête de saint Joseph, est conservée au British Museum, à Londres. Elle est traitée tellement dans la manière de Raphaël qu'on pourrait la croire dessinée par lui; mais nous devons rappeler qu'à cette époque le Spagna imitait avec tant de bonheur son illustre condisciple que plusieurs de ses ouvrages ont été attribués à Raphaël.

Lith. par Hosemann, chez Scheuck et Gerstaeker, à Berlin.

Une copie de ce tableau fut achetée, il y a quelques années, par le musée du Louvre, comme étant un ouvrage du Pérugin[2].

1. En donnant, sous le n° 36 de ce Catalogue des peintures de Raphaël, la description d'une Adoration des Bergers, qui était au château de San Ildefonso, et que les notes de madame de Humboldt nous ont fait connaître, nous supposions que ce tableau pouvait être celui que Raphaël avait peint pour Giovanni Bentivoglio, à Bologne. Depuis 1858, cette Adoration des Bergers a été placée au musée de Madrid et attribuée à Jules Romain; nous avons constaté, d'après une photographie que S. A. R. le prince Albert en a fait faire, et qu'il a bien voulu nous communiquer, que ce tableau devait être attribué à un élève inconnu de Raphaël.

2. Il est toujours attribué à ce maître dans le Catalogue du musée du Louvre (n° 441, édi-

257. *L'Adoration des Mages.*

DE LA MAISON ANCAJANI.

Peint sur toile, à la colle. 7' 9" 6''' carrés.

La Vierge, adorant l'enfant Jésus, est agenouillée à gauche; saint Joseph, debout auprès d'elle, et un ange en adoration de chaque côté. L'enfant Jésus, couché sur un coussin bleu, porte un de ses doigts à sa bouche. Devant lui, est à genoux le plus âgé des rois Mages ; les deux autres, tenant leurs présents, sont debout derrière lui, avec cinq personnes de leur suite. Parmi ces derniers on remarque un jeune homme, vu de profil, d'une beauté toute raphaélesque. Dans le paysage du fond, sont trois soldats, et on voit descendre de la montagne le cortége des gens des rois Mages avec des chameaux et des chevaux. Dans le haut, sur un nuage, trois anges, debout, chantent le *Gloria*.

La large bordure jaune d'or pointillé du fond a des arabesques grises imitant le relief. Dans le milieu du haut, on voit, dans un cercle rayonnant, le monogramme du Christ I H S (*Jesus hominum salvator*), et dans les quatre coins, quatre demi figures, deux sibylles dans le haut et saint Benoît et sainte Scolastique dans le bas. Dans la bordure du bas, les armes de la famille Ancajani, avec la mitre d'évêque, entourées d'une ornementation en grisaille figurant un bas-relief, avec deux chevaux marins, sur lesquels sont assis des tritons et des Amours; des satyres de mer et des nymphes égaient de leurs jeux ce cortége mythologique. L'ornement de chaque côté représente un riche candélabre.

Raphaël, selon une tradition locale, aurait peint ce tableau à la demande de l'abbé Ancajano Ancajani, qui était le supérieur du couvent de Ferentillo de 1478 à 1503. Le tableau est resté dans l'église S. Pietro de cette ville jusqu'en l'année 1700. Mais, comme il avait souffert de l'humidité et que les couleurs, surtout les bleues, commençaient à s'écailler, l'abbé Decio Ancajani fit doubler la vieille toile d'une toile neuve par les soins de Domenico Michelini, et, d'après les conseils des peintres Masucci et Sebastiano Conca, il sollicita, auprès de la Sainte-Congrégation, à Rome, l'autorisation de faire placer le tableau dans la chapelle du palais Ancajani, à Spoleto, où il serait mieux conservé, après en avoir fait exécuter une copie pour l'autel de l'église de Ferentillo, par Seb.

tion de 1855). Il fut acheté, en 1843, des héritiers du baron de Gerando, auquel il avait été offert, en 1811, par la ville de Perouse, comme un témoignage de reconnaissance publique pendant l'occupation française. Malgré cette provenance authentique, les vrais connaisseurs ont toujours contesté l'attribution de ce tableau, qui est d'ailleurs à moitié repeint. On a même lieu de croire que la liste civile, en achetant ce pretendu Pérugin pour la modique somme de 25,000 francs, avait voulu seulement faire acte de munificence a l'egard de la famille du baron de Gérando. Ne serait-il pas singulier, en effet, que le Perugin eût fait lui-même une copie d'un tableau de son elève ? (*Note de l'éditeur.*)

Conca. Cette autorisation lui fut accordée le 18 septembre 1733, sous la signature du cardinal Francesco Barberini. En 1825, la famille Ancajani fit transporter le tableau à Rome, où il fut exposé pendant quelques années au fort Saint-Ange, puis ensuite au palais Torlonia. Il a été acquis, en 1833, au prix de 6000 scudi, pour le musée de Berlin.

Quoique, dans cet intéressant tableau, il y ait encore plusieurs parties très-bien conservées, comme les têtes et les mains, cependant les couleurs, en s'écaillant, ont disparu par places et dans les draperies surtout; c'est ce qui a empêché de l'exposer publiquement au musée de Berlin.

Cette détérioration, très-regrettable sans doute, a cependant l'avantage de nous apprendre comment le maître procédait pour exécuter ses tableaux. Ainsi, dans les endroits où la toile est entièrement à nu, on voit qu'il a tracé le dessin à l'encre, soit avec une plume, soit avec le pinceau.

Ce tableau est déjà mentionné comme un ouvrage de Raphaël dans le *Guido d'Italia*, imprimé à Rome en 1775, et beaucoup de connaisseurs ont depuis confirmé cette attribution; cependant nous ne devons point oublier de dire que, dans le certificat, cité plus haut, relatif à la conservation du tableau, le maître ne se trouve point nommé et que des personnes très-éclairées, à Rome, soutiennent que non-seulement une ancienne tradition le donne au Spagna, mais encore qu'elles y reconnaissent son style son faire.

Nous nous rangeons également à cette dernière opinion et cela d'autant mieux que, dans la frise en grisaille dans le bas du tableau, nous n'avons pas constaté que les têtes des chevaux eussent cette conformation particulière qui distingue ceux de Raphaël depuis sa première époque jusqu'à sa dernière. Pourtant, dans l'état actuel de cette peinture, et en considérant que le Spagna est de tous les élèves du Perugin celui qui a imité Raphaël avec le plus de succès, il serait difficile de donner, au sujet de son auteur, un avis tout à fait décisif.

Gravé par Édouard Eichens. 1836. Gr. in-fol.

D'après une indication que nous trouvons dans le « *Saggio intorno le pitture di F. Filippo Lippi e di Giovanni Ispanoz,* » par le duc Pompeo Benedetti de' Conti di Montevecchio, le peintre Jacopo da Norcia aurait fait un bonne copie de ce tableau. Voy. Pungileoni, *Elogio stor. di Raffaello Santi*, p. 18.

258. *La Sainte Cène.*

Cintre élevé, d'environ 30' de large sur 16' de haut.

Cette fresque se trouve dans le réfectoire de l'ancien couvent des nonnes S. Onofrio, à Florence.

Selon la disposition des anciens bas-reliefs du douzième siècle, repré-

sentant la Cène, le Christ est assis à une longue table, au milieu de ses apôtres, élevant la main et prononçant ces paroles : « Un d'entre vous me trahira. » Saint Jean appuie sa tête sur la poitrine du Christ qui l'entoure de son bras gauche. Les autres apôtres, assis aux deux côtés dans des attitudes diverses, expriment leur étonnement. Judas Iscariote, tenant un sac d'argent, est assis en face du Seigneur et détourne la tête avec une expression d'effroi et d'inquiétude. Son air de fausseté contraste avec l'air candide de Jacques le Mineur, qui, les mains croisées l'une sur l'autre, semble demander s'il est possible que quelqu'un puisse trahir son divin maître. La tête du Seigneur, qui est d'une grande beauté, exprime une douleur calme et résignée ; saint Pierre, indigné, semble menacer de son couteau le traître qu'il ne connaît pas encore. Le peintre a caractérisé ainsi de la manière la plus frappante la personnalité de chaque apôtre. Les noms des personnages représentés sont inscrits, au-dessus de chaque figure, dans l'ordre suivant : *S. Jachopo, S. Philipo, S. Jachopo, S. Andreia, S. Piegtro, Jesu Cristo, S. Giuvanne, S. Bartolomeo, S. Mactio, S. Tomaso, S. Simone, S. Tadeo.* Au-dessus du banc à haut dossier, à travers une riche architecture, on voit au loin le mont des Oliviers, au pied duquel trois apôtres sont endormis, tandis qu'un ange descend du ciel, apportant le calice d'amertume au Seigneur. Il est à remarquer que la forme de la tête de saint Pierre est tout à fait semblable à celle que Raphaël lui a donnée dans son Couronnement de la Vierge qui est au Vatican. En somme, au premier abord, cette fresque frappe par son aspect péruginesque, quoique les mains et les pieds soient ici d'un meilleur dessin que dans la plupart des tableaux du maître de Raphaël. Quant à la composition elle-même, elle appartient incontestablement au Pérugin ; on ne la retrouve pas seulement dans son école, mais encore deux planches gravées, qui se trouvent à la collection de Gotha, semblent être faites d'après l'œuvre originale du Pérugin. Elles sont absolument conformes, du moins pour la partie principale du sujet, à la fresque ; mais l'architecture est plus riche dans la gravure, et l'on n'y trouve pas la scène du mont des Oliviers.

Un petit tableau à la détrempe, qui est dans la possession du peintre Ph. Veit, et que nous supposons avoir été peint par Giannicolai, en 1500, nous prouve que cette composition était déjà en usage à cette époque. Ce petit tableau porte cette inscription : *Hoc opus fecit fieri ser Bernardinus S. Angeli. Anno salutis MD.*

Il est surprenant que la fresque de S. Onofrio n'ait été connue ni par Vasari ni par aucun ancien écrivain. C'est seulement au mois d'octobre 1845 qu'elle fut découverte par les peintres Carlo della Porta et Zotti, qui l'attribuèrent aussitôt à Raphaël. Cette peinture était alors très-enfumée, car la salle où elle existe se trouvait alors occupée par un

peintre vernisseur en voiture. Il faut savoir gré à ces deux artistes de l'avoir nettoyée et restaurée. Cette intelligente restauration fit reparaître tout à coup, dans la bordure supérieure de l'habit de saint Thomas, une inscription ainsi conçue : RAP. VR. ANNO MDV, ce qui donna lieu de supposer que Raphaël avait au moins participé à cette peinture.

Le vieux bâtiment fut acheté par le gouvernement toscan, au prix de 700 scudi, et la peinture pour 12,000. On nous a assuré que, plus tard, l'inscription qu'on lisait sur la bordure de l'habit de saint Thomas s'effaça au premier nettoyage, et que dès lors on put douter de l'authenticité de cette inscription.

Il est à remarquer que l'on a découvert aussi deux études pour cette fresque. L'une de ces études représente la figure entière de saint Jacques le Majeur, avec la partie supérieure et inférieure de la figure de saint Pierre et quelques mains isolées. C'est un dessin à la pointe de métal, lavé et rehaussé de blanc ; la tête de saint Pierre est même un peu colorée. Ce dessin, provenant de la maison Michelozzi, était venu en la possession du peintre Piatti, à Florence. L'autre dessin contient l'esquisse des deux apôtres saint Pierre et saint André, avec une étude pour la main du premier, de plus grande proportion. Ce dessin appartenait au sculpteur Emilio Santarelli, à Florence. On nous a dit qu'il était traité de la même manière que le premier, le seul que nous ayons vu. A juger de tous deux par celui-là, nous croyons que ces dessins sont de la main du Spagna ; car ils ressemblent singulièrement à celui, du même peintre, qui est conservé au British Museum, et qui représente la tête de saint Joseph, pour son tableau de la Naissance du Christ, au Vatican. En tout cas, ces études pour la fresque de la Cène diffèrent essentiellement de celles de Raphaël, qui ne lavait pas ses dessins à la pointe et qui surtout ne les coloriait jamais.

Du reste, on sait, et nous l'avons déjà signalé, avec quelle adresse, avec quel talent Spagna imita quelquefois le genre de Raphaël, et cette imitation fut poussée si loin que quelques-uns de ses tableaux ont été et sont encore attribués à Raphaël. Si toutefois nous devions nous exprimer catégoriquement au sujet de la fresque de S. Onofrio, qui n'est pas de Raphaël, mais qui offre quelques-unes de ses qualités de style, notre opinion, naturellement indécise, en arriverait à se convaincre, en se fondant sur l'existence de ces mêmes études, que ce peut être une œuvre du Spagna, exécutée, d'après une composition du Pérugin, dans la manière de Raphaël.

Gravures : Ch. Janneret, 1846, petit in-fol., d'après un dessin de Zacheroni, mais qui ne reproduit pas exactement la fresque.

A notre séjour à Florence, en 1847, Ghesi faisait, d'après cette peinture, un grand dessin, dont la gravure a dû être interrompue par sa mort.

Le peintre Zotti avait commencé aussi à dessiner les têtes et les pieds, de la grandeur de l'original, pour les publier en lithographie.

Enfin, nous n'omettrons pas de rappeler, pour la curiosité du fait, que Gargani Garganelli, dans un opuscule publié à Florence, en 1846, soutient que la fresque serait l'œuvre de Neri di Bicci. Il assure avoir trouvé, dans la bibliothèque Stroziana, un recueil de notes écrites par ce peintre, dans lequel il raconte lui-même qu'il fut chargé, le 30 mars 1461, de peindre une Sainte Cène pour le couvent des religieuses de S. Onofrio. Cependant, dans un livre de notes où Neri a inscrit toutes les sommes qu'il a reçues du couvent de S. Onofrio, on ne retrouve pas de payement effectué pour cette peinture de la Sainte Cène. En outre, on voit, par le Christ en croix qu'il peignit, en 1459, pour le même couvent, qu'il fut un des derniers imitateurs du Giotto. Il y a donc une impossibilité historique qui empêche de le croire l'auteur de la fresque de S. Onofrio.

259. *Le Christ aux Oliviers.*

Une seule figure. Sur bois. H. 13" 6'''; l. 5" 6'''.

Le Sauveur est agenouillé, les mains jointes, tourné du côté gauche et levant les regards vers le haut, où l'on voit un ange qui a le pied sur un petit nuage et qui tient le calice de la main gauche. Dans le paysage du fond, il y a un arbre à gauche, et, sur la droite, une maison de campagne avec une tour sur une montagne. Ce petit tableau, très-fin de ton et d'exécution, rappelle la manière de Raphaël en 1505. Deux petits panneaux, postérieurement ajoutés de chaque côté, en forme de frise, représentent les instruments de la passion peints en grisaille. On remarque, derrière le tableau, les lettres D. G. K., avec une couronne, imprimées dans le bois avec un fer chaud, qui paraissent être du dix-huitième siècle, et qui ne peuvent, par conséquent, offrir les initiales du duc Guidubaldo d'Urbin qu'on avait cru y découvrir.

Nous avons vu ce petit tableau, à Londres, chez M. Henry Farrer, qui nous a dit que ce tableau venait de Russie.

260. *Le Baptême du Christ et la Résurrection.*

Deux petits tableaux, à la pinacothèque de Munich.

Ces deux petits sujets, peints sur bois en largeur, semblent avoir primitivement servi de predella à un tableau d'autel du Pérugin. Longhena dit (à la page 11) que ce sont les mêmes compositions que celles de la predella de ce maître, qui était autrefois à S. Piètro Maggiore de Pérouse, et qui est actuellement à Rouen. Quant à nous, quoique le nom de Raphaël soit inscrit sur le bouclier d'un des soldats, dans la Résurrection, nous ne pouvons voir cependant dans ces deux tableaux que de jolis ouvrages de l'école du Pérugin. Ils passèrent, en 1818, de la maison Inghirami, à

Volterra, dans la possession du roi Louis de Bavière, qui les fit placer à la pinacothèque de Munich.

261. *Deux petits tableaux*

placés autrefois dans l'eglise S. Pietro Maggiore, à Perouse.

Dans le *Guida al Forestiere per la città di Perugia*, 1784, p, 19, il est question de deux tableaux, de la jeunesse de Raphaël, qui étaient alors dans l'église S. Pietro Maggiore, mais dont l'état de conservation laissait beaucoup à désirer. L'un de ces tableaux représentait la Vierge avec l'enfant Jésus et quelques anges; l'autre, le Christ mort pleuré par les saintes femmes. Dans ce dernier tableau, les personnages étaient groupés en forme pyramidale, et la Madeleine se trouvait aux pieds du Christ. mais Baldassare Orsini (*Vita di Pietro Perugino*, p. 243) n'attribue à Raphaël que le tableau de la Vierge avec l'enfant Jésus et quelques anges; quant à son pendant, après qu'il fut nettoyé, les connaisseurs reconnurent que ce n'était pas un ouvrage de ce maître. Dans le Catalogue des chefs-d'œuvre de peintures et sculptures, qui furent portés en France en 1797 (p. 14), la Vierge est attribuée au Pérugin, et la Mise au tombeau à un élève de Raphaël. Aucun de ces deux tableaux n'est retourné en Italie après les traités de 1815, et leur sort nous est inconnu.

262. *Petit tableau*

dans la maison paternelle de Raphaël.

Selon une communication faite au *Morgenblatt*, en 1811, n° 141, d'après les notes du peintre Franz Pforr, de Francfort-sur-Mein, il se trouvait dans la maison paternelle de Raphaël, à Urbin, outre la Madone peinte sur le mur de la cour, un petit tableau de la jeunesse du maître, lequel aurait été emporté par les Français.

Pungileoni, dans une note de son ouvrage (p. 43), publie un fragment d'une lettre du prince D. Orazio Albani, datée de Rome, le 31 octobre 1708, et adressée au cardinal Tanari. Dans cette lettre, il est dit : « Detto quadro (del Baroccio) io subito lo rimando in Urbino insieme con un altro, che ne ho assai bello, di Raffaello con uno strettissimo legame di fidei commesso, che non si possano dai miei eredi mai alienare nè levarli d'Urbino. » Ce tableau, désigné ici, serait-il le même que celui dont le *Morgenblatt* signale l'enlèvement? En tout cas, au palais Albani, à Rome, il n'y a plus de tableau attribué à Raphaël.

Nous rappellerons encore ici une petite Adoration des Mages, qui était autrefois à Urbin, et dont nous avons déjà parlé en détail, à l'occasion du tableau représentant le même sujet, que Raphaël a peint pour Giov. Bentivoglio.

263. *Divers tableaux représentant le Christ en croix.*

a.) Un petit Christ en croix, peint à fresque dans la chambre du supé-

rieur des Camaldules à S. Severo, à Perouse, est cité comme un ouvrage de la jeunesse de Raphaël, par l'auteur du *Guida al Forestiere per la città di Perugia* (p. 242), par Longhena (p. 9, note), et par Pungileoni (p. 27). C'est un tableau de peu de mérite, sans dire toutefois qu'il soit mauvais, et qui n'a rien absolument de la manière de Raphaël. Il semble avoir été exécuté par un des élèves du Pérugin, à la dernière époque de ce maître.

b.) Un triptyque d'autel, dont le tableau principal représente le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean sur les côtés, et dont les volets sont remplis par deux figures de saintes femmes, a été donné aussi comme un ouvrage de la jeunesse de Raphaël, parce que son nom est inscrit sur la bordure du vêtement de saint Jean. Selon Longhena (p. 12 et 688), ce tableau se serait trouvé chez les religieuses de S. Cassiano, en Toscane, lesquelles l'auraient offert en présent à un certain Moggi, pour prix de services rendus pendant les troubles politiques. Nous n'avons jamais pu apprendre ce que ce tableau était devenu.

c.) Dans l'église des Franciscains, à S. Geminiano, en Toscane, il y avait, selon Longhena (p. 7), un Christ en croix, exécuté par Raphaël dans sa quinzième année, d'après un dessin du Pérugin. Ce tableau aurait été acheté par un prince Galitzin.

Rosini a publié, dans sa *Storia della pittura italiana* (pl. LXX), une gravure de ce tableau, où le paysage paraît traité dans la manière du Pinturicchio.

d.) Antonio Piccinini, dans sa *Diaria Descrizione*, etc. (Perugia, 1776, p. 62), et Pungileoni (p. 36), considèrent encore comme étant de Raphaël un Crucifix qui orne l'église des Franciscains, à Citerna, ville située entre Città di Castello et Arezzo. La Vierge et saint Jean sont peints à l'huile sur le mur, aux côtés de la croix qui est placée dans une espèce de niche, à l'intérieur de laquelle on a peint aussi de chaque côté saint Jérôme et saint François. Le crucifix de bois, qui est très-ancien et qui a été nouvellement repeint, est tenu en tel honneur, qu'on ne le montre pas sans la permission des supérieurs. La Vierge et saint Jean sont de lourdes figures exécutées par un peintre inconnu ; celles des deux saints, beaucoup meilleures, sont de la main de Raphaël del Colle. L'homonymie du peintre est cause de l'erreur, qui tombe d'elle-même en face de ces peintures.

e.) Longhena a fait graver dans son livre (p. 65), avec le nom de Raphaël, le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean, qui est dans la possession de M. Bissi, à Milan. On regarde généralement ce tableau comme un ouvrage d'Enea Salmeggia, que l'on nomme quelquefois le *Raphaël de la Lombardie*.

f.) Le musée de Berlin conserve une Pietà ou Vierge de douleur (de

13" de haut et 9" 6"' de large), peinte à la colle sur toile. Le Christ, vu de face, est debout dans son tombeau, les bras étendus devant une croix. M. de Rumohr a cru y reconnaître la main de Raphaël. Le Christ offre, en effet, surtout dans la forme de la tête, quelque ressemblance avec le Christ (vu de profil) au mont des Oliviers, qui fait partie de la predella du tableau d'autel peint pour les religieuses de Saint-Antoine de Padoue, à Pérouse. Ce petit tableau n'est cependant pas de Raphaël; ce pourrait être un ouvrage d'un de ses condisciples.

264. *Jésus-Christ en prière.*

C'est une demi-figure de grandeur naturelle, ayant les mains croisées sur la poitrine. Le type de la tête ne répond pas tout à fait à celui qui est consacré pour représenter le Christ; aussi, selon nous, n'est-ce pas le Christ, mais c'est un apôtre. Le tableau, peint à la détrempe, a beaucoup souffert, et paraît une œuvre d'un élève du Pérugin. Il appartient au colonel russe M. Barischnikoff, qui, en 1853, se trouvait en Allemagne, et qui habite à présent Francfort-sur-Mein.

Gravé par C. Gonzenbach, 1854, avec cette légende : *Vater, dein Wille gescheche.* In-fol.

265. *Les Funérailles de la sainte Vierge.*

Dans l'Inventaire des tableaux de la succession de Carlo Maratti, à Rome, en 1712, lequel est conservé dans la bibliothèque Albani, on lit l'article suivant : « Un tableau haut de trois palmes, qui représente la Vierge portée au tombeau par les apôtres et accompagnée de la Madeleine et d'autres femmes, avec une perspective et une gloire dans le haut, où l'on voit Dieu le Père et le Fils auxquels deux anges présentent l'âme de la Vierge Marie, peint sur bois par Raphaël d'Urbin. Estimé mille scudi. »

Bellori, dans la Vie de Carlo Maratti, parle aussi de ce tableau, en ces termes : « Tavola di Raffaelle con la Vergine morta portata nella bara, ed accompagnata dagli Apostoli al sepolcro, di figure piccole. » Nous n'avons trouvé aucun autre renseignement sur ce tableau, qui a disparu.

266. *L'Assomption de la Vierge.*

Chr. Aug. Gottl. Goede, dans son ouvrage sur l'Angleterre, le pays de Galles et l'Irlande (Dresde, 1805, t. V, p. 150), dit avoir vu chez le comte de Pembroke, à Wilton House, une Assomption de la Vierge, provenant de la collection du duc de Mantoue[1], et que ce tableau doit avoir été peint par Raphaël, dans sa jeunesse, pour son maître le Pérugin. Il le décrit de la sorte : « La sainte Vierge, debout sur un nuage, dans une

1. Dans le Catalogue des objets d'art de Charles Iᵉʳ, qui contient pourtant les tableaux de la galerie de Mantoue, il n'est fait aucune mention de ce tableau.

pose un peu roide, est entourée de quatre anges placés régulièrement l'un en face de l'autre; une tête d'ange forme la pointe du nuage, dans le bas. Sur le premier plan sont les douze apôtres rangés sur une seule ligne, les mains jointes et adorant la Vierge qui s'élève au ciel. Toute l'ordonnance du tableau est extrêmement roide; mais l'expression des têtes des apôtres n'est pas indigne du maître, et c'est peut-être là le seul indice qui puisse faire croire qu'il soit l'auteur de cet ouvrage. » Selon l'ancien Catalogue de Wilton House, il proviendrait de la collection Arundel. Quoi qu'il en soit, ce tableau (de forme carrée) n'a pas le moindre rapport avec la manière de Raphaël, et appartient à une époque bien postérieure.

267. *Le Jugement dernier.*

Selon le Catalogue de Gerard Hoet (La Haye, 1752), un Jugement dernier, de Raphaël d'Urbin, se serait trouvé, en 1738, chez Ferdinand, comte de Plettenberg, à Amsterdam. H. 2' 8"; l. 2' 3". Ce tableau ayant été vendu 10,000 florins, nous sommes obligé, par ce fait seul, de le citer ici. Son originalité, toutefois, semble douteuse, parce qu'il a complétement disparu depuis.

268. *Les Martyrs.*

W. Buchanan (*Memoirs of paintings*, etc., London, 1820) cite ce petit tableau représentant le Martyre de plusieurs saints, comme un ouvrage de la jeunesse de Raphaël, dans la manière de son maître le Pérugin. Il proviendrait, dit-on, du palais Borghèse à Rome. Grandeur, 16" 6"' sur 10". Acheté, par W. Young Ottley, le 16 mai 1801, pour 115 liv. sterl. Nous ne savons rien de plus à l'égard de ce tableau et nous doutons fort de l'exactitude du renseignement publié par Buchanan.

SAINTES FAMILLES ET MADONES.

269. *Madonna dell' Impannata.*

Sur bois. Jusqu'aux genoux. Figures presque de grandeur naturelle.

La Vierge, debout à droite, s'apprête à prendre dans ses bras l'enfant Jésus que lui présente sainte Élisabeth, tandis qu'une des saintes femmes, apparemment la Madeleine, debout derrière celle-ci, touche du doigt l'Enfant, qui tourne en souriant sa tête et son regard vers elle, mais en embrassant sa mère. A droite, saint Jean-Baptiste, âgé d'environ dix ans, assis sur une peau de panthère, désigne du geste le Sauveur.

Raphaël fut chargé, par le Florentin Bindo Altoviti, de faire cette peinture; c'est ce qui explique pourquoi il y a représenté le patron de Flo-

rence, saint Jean-Baptiste, beaucoup plus âgé que Jésus-Christ, afin de lui donner une plus grande importance dans le tableau. Au fond de l'arrière-chambre, on voit une fenêtre fermée avec des châssis de toile (*impannata*) en guise de vitres : c'est là ce qui a donné au tableau le nom sous lequel il est ordinairement désigné. Vasari, qui le cite, dit qu'il appartenait alors au duc Côme de Médicis. Il fut apporté en France par suite des guerres d'Italie, et, après avoir été exposé au palais du Luxembourg, à Paris, il retourna au palais Pitti, à Florence, en 1815.

Que cette composition soit de Raphaël, c'est ce que nous atteste le témoignage de l'écrivain que nous venons de citer, ainsi que la belle esquisse qui se trouve dans la collection royale d'Angleterre. Dans ce dessin il manque la figure de saint Jean; or, cette figure est la plus faible de toutes celles qui sont dans le tableau. On a cru pouvoir induire de l'absence du saint Jean dans l'esquisse, qu'il n'était pas de l'invention de Raphaël, ce que nous n'admettons pas, car les lignes de cette figure s'harmonisent parfaitement avec l'ordonnance de la composition. C'est dans l'enfant Jésus, et surtout dans sa tête, que nous croyons reconnaître la main du maître; mais tout le reste semble avoir été exécuté par un de ses élèves; car, si belle de forme que soit la tête de la Vierge, elle a pourtant quelque chose de froid dans l'expression et dans le faire. La jeune sainte, d'une peinture également sèche, accuse un pinceau mou et timide; la main droite aussi est incorrecte de dessin. La tête de sainte Élisabeth est plus spirituellement faite, bien qu'elle ne soit pas dans la manière de Raphaël. Les draperies, quoique exécutées d'après les indications de Raphaël, sont roides de plis et dures de couleurs.

Gravures : Francesco Villamena sc., 1602. Gr. in-fol. — Le même, sans nom du graveur, Romæ, 1611, avec une dédicace à Nicolò Guicciardini. Gr. in-fol. — Raphael Guidi, 1614, in-fol. — C. Mogalli. Petit in-fol. Pour la *Raccolta*, etc. — Chez Mariette. Du côté opposé, in-fol. — Encore une fois, chez le même, petit in-fol. — Crispin de Pas. Petit in-4. — Le Blond exc., du côté opposé, avec la lettre : *Mater mea et fratres*, etc., in-fol. — Baltser, 1818 et 1819. Estampe très-dure. In-fol. — Em. Esquivel de Sotomayor inc. Flor. 1825. Gr. in-fol. — Dissard sc. et exc. Au pointillé. In-fol. — Bertonnier, 1829. — Landon, n° 436.

En 1834, le Rév. John Sanford acheta, de la succession de l'avocat Rivani à Florence, une répétition de ce tableau, qu'il porta à Londres en 1838. Ce n'est qu'une ébauche, car en plusieurs endroits on voit encore les traits du dessin; les deux enfants seulement sont un peu plus achevés que le reste. La carnation, d'un ton rougeâtre, a des lumières blanches dans la manière de Perino del Vaga. L'expression de l'enfant Jésus est moins animée que dans le tableau du palais Pitti, et, en somme, toute cette peinture n'a pas ce cachet spirituel que l'on retrouve toujours dans les ébauches de grands maîtres. Une autre copie se trouve au musée royal de Madrid. L'exécution en est très-habile. La couleur des chairs, chaude et

transparente de ton, tire sur le jaunâtre. C'est chez le restaurateur des tableaux du musée que nous avons vu ce tableau.

270. *Le Repos en Égypte.*

Sur bois. H. 4' 10''; L. 3' 7''.

La Vierge, accroupie à terre, penche l'enfant Jésus vers le petit saint Jean, agenouillé, qui lui présente des fruits enfermés dans un coin de sa peau de mouton. Saint Joseph s'approche, tenant dans la main gauche la bride de l'âne, presque entièrement caché par les feuilles d'un palmier, et caresse le petit saint Jean. Le fond du paysage est doré par le soleil couchant.

Une ancienne gravure de Giulio Bonasone prouve que ce beau tableau, qui appartient à la galerie du Belvédère, à Vienne, est une composition de Raphaël, et cette peinture annonce un des meilleurs élèves du maître. Cependant nous ne saurions nous convaincre qu'il a été peint sous les yeux de Raphaël ; la composition penche toute d'un seul côté et n'offre pas un véritable ensemble ; elle pèche aussi contre l'ordonnance habituelle des œuvres du maître, qui, certainement, n'eût jamais toléré de pareils défauts dans ses ateliers. C'est pourquoi il nous semble que ce tableau a été exécuté d'après une esquisse incomplète de Raphaël, à laquelle, pour rétablir l'équilibre de la composition, il se proposait encore d'ajouter un ange ou quelque autre figure.

La couleur énergique de ce tableau a un peu poussé au noir, et la manière dont est traité le paysage rappelle l'école néerlandaise. Quoique les draperies aient souffert en quelques endroits, cependant les parties principales sont bien conservées, et surtout les têtes présentent une véritable expression raphaélesque, dont toutes les estampes gravées jusqu'à présent ne donnent point une juste idée.

Quant à l'histoire de ce tableau, on sait seulement, avec certitude, que saint Charles Borromée, revenant de Rome le 23 septembre 1565, l'emporta avec lui à Milan. On peut supposer qu'il l'avait reçu du duc Guidubaldo II d'Urbin, lorsqu'il célébra, en 1560, le mariage de Federico, comte Borromeo, général des troupes du pape, avec Virginia, fille du duc Guidubaldo. Dans son testament, écrit le 6 novembre 1576, saint Charles Borromée confia ce tableau, ainsi que les objets d'art qu'il possédait, à Lodovico Moneta, son fidèle compagnon, avec la recommandation verbale de le vendre et d'en remettre le prix au grand hôpital de Milan qui devait hériter de tous ses biens. Après la mort de cet archevêque, survenue le 3 novembre 1584, le tableau fut acheté par la fabrique de l'église S. Maria presso S. Celso, à Milan, pour 300 scudi, et placé dans la seconde sacristie de cette église[1]. Lorsque l'archiduc Joseph, héritier présomptif de

1. Voy. *Historia dell' antichità di Milano*. Venezia, 1592, in-4°, p. 388, et *Österreichische Zeitschrift für Geschichts-und Staatskunde*, 1835, n° 47 et 48.

l'empire d'Autriche, visita l'Italie pour la première fois, cette peinture lui plut tant, qu'il proposa aux supérieurs de l'église de la céder à la galerie impériale de tableaux; ceux-ci firent présenter leur tableau à Leurs Majestés, en 1779, par l'intermédiaire de Karl, comte Firmian, ministre plénipotentiaire de l'empereur en Lombardie. Pour reconnaître ce don, l'impératrice Marie-Thérèse, par un rescrit de sa main, du 17 juin, à l'archiduc Ferdinand, gouverneur de la Lombardie, fonda deux rentes perpétuelles, de 50 ducats chacune, qui devaient être remises à de pauvres filles, chaque année, le jour de la fondation de la susdite église, pour leur servir de dot. Ces jeunes filles devaient être choisies de préférence dans les familles qui étaient employées à la fabrication de la soie. L'empereur Joseph donna en outre à la fabrique de S. Maria presso S. Celso une bonne copie du tableau par Martin Knoller en 1780, laquelle occupe maintenant la place de l'original, avec six magnifiques candélabres et une croix d'argent, qui ornent encore aujourd'hui le maître-autel de l'église aux grandes cérémonies. Le remarquable rescrit de Marie-Thérèse est imprimé dans la Revue autrichienne des documents historiques de l'État (*Österreichischen Zeitschrift für Geschichts-und Staatskunde*), du 17 juin 1835, p. 190. La dotation instituée par Marie-Thérèse, fut supprimée dès l'invasion des Français en 1796, mais l'empereur François I[er] ne se contenta pas seulement de la rétablir le 14 mai 1827, il en fit payer tout l'arriéré depuis 1796.

GRAVURES : Giulio Bonasone, du côté opposé. Bartsch, t. XV, p. 126, n° 59. — C. E. Pfeiffer, 1768. Au pointillé, pl. teintee. In-fol. — Mich. Benedetti. Au pointillé. Gr. in-fol. — Fr. John, pour le *Taschenbuch Aglaja* de 1828, in-8°. — Adolfo Fiorini dis. et incid., 1829. Gr. in-fol. — J. Blaschke, pour la *Galerie impériale et royale du Belvédère* (Vienne, chez Carl Haas, 1821-1828, 2 vol. in-fol.). — Landon, n° 328.

Copies de ce tableau.

a.) Dans la collection de don Jose de Madrazo, à Madrid. Elle est de toute beauté et traitée avec grand soin, cependant un peu sèche de pinceau. Les ombres sont trop noires dans les chairs et le paysage n'est pas exécuté dans la manière de Raphaël.

b.) Dans la sacristie de l'église S. Eustorgio, à Milan. Cette copie a fortement poussé au noir.

c.) Dans la galerie Borghèse, à Rome.

d.) Au palais Doria, à Rome. Cette copie, qu'on attribue mal à propos à fra Bartolomeo, nous offre la même composition, avec l'adjonction de deux anges debout à gauche. Elle est un peu roide et dure.

e.) Buchanan cite encore une copie qui était au palais Colonna, à Rome, et qui fut vendue, par l'intermédiaire de M. Udney, à M. Davison pour 650 livres sterling.

271. *Madonna del Passeggio.*

Figure entière de demi-grandeur naturelle.

La Vierge, debout, serre contre elle de la main gauche l'enfant Jésus, tandis qu'elle pose sa main droite sur la tête du petit saint Jean qui s'approche du côté gauche avec sa petite croix de jonc, pour embrasser son divin compagnon ; derrière un buisson, auprès d'un arbre, on voit saint Joseph qui les cherche. Un riche paysage pour fond. Il existe beaucoup de tableaux de cette belle composition, sans que jusqu'à présent nous en ayons rencontré un seul qui ait tous les caractères d'un original [1]. Nous nommerons ici les suivants :

a.) Dans la Bridgewater Gallery [2], appartenant maintenant à lord Ellesmere, se trouve un tableau qui passa, des collections de la reine Christine de Suède et du duc de Bracciano, dans la galerie d'Orléans. En 1798, le duc de Bridgewater l'acheta au prix de 3,000 livres sterling.

Quoique ce tableau soit un des meilleurs de tous ceux qui existent de cette composition, il manque pourtant de finesse et de vie dans le modelé ; les chairs sont d'un ton gris dans les ombres, et à l'expression des têtes manque la grâce raphaélesque. Le paysage est un peu dur d'exécution, et a beaucoup de rapport avec ceux des petits tableaux : la Charité et l'Espérance, de la galerie Borghèse, qui ont toujours été attribués à Gio. Francesco Penni. C'est ce qui nous fait croire que cet élève de Raphaël est l'auteur de cette peinture. H. 33"; l. 23".

Gravures : Par Nic. de Larmessin pour le *Cabinet Crozat*, in-fol. — A l'eau-forte, par J. Pesne, en contre-partie, in-fol. — H. Guttenberg, pour la *Galerie d'Orléans*. Petit in-fol. — A. Legrand, in-fol. — Sophie Del., in-fol. — A Paris, chez Chiquet, Haber ex., in-fol. — Le Blond exc. Estampe dure, gr. in-fol. — J. Heath et S. Middiman, in-fol. — P. W. Tomkins, petit in-fol. — Pietro Anderloni, gr. in-fol. — Landon, n° 104.

b.) Au musée de Naples. Ce tableau provient de la galerie Farnèse, qui était autrefois à Parme. Les chairs ont un ton brunâtre, et le dessin est médiocre.

Gravure par Pietro Fontana. In-fol.

c.) Dans la galerie Sivry, à Venise. C'est une bonne copie ancienne.

1. Richardson (III, p. 290) rapporte que son père a possédé un dessin de Raphaël dont la composition ressemblait à celle de ce tableau ; il regardait ce dessin comme l'esquisse primitive du maître.

2. N° 37 du Catalogue : « La Sainte Famille, avec le petit saint Jean, rendant hommage au Sauveur. Cette peinture, connue sous le nom de *la belle Vierge*, a été faite pour le duc d'Urbin et a appartenu successivement au roi d'Espagne, à Gustave-Adolphe, à la reine Christine, etc. Gravé dans la *Stafford Gallery*, etc. » La copie, citée plus loin, appartenant à lord Scarsdale, a été exposée à Manchester et cataloguée comme *répétition*. Voir W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p. 60. (*Note de l'éditeur.*)

d.) Dans la galerie Doria, à Rome. Ce tableau est moins remarquable que le précédent.

e.) Chez le marchand de tableaux, M. Carlo Sanquirico, à Milan, se trouvait une belle copie qui avait été auparavant chez l'orfèvre Paolo Aricci, à Brescia. Cette copie est chaude de ton. La tête de la Vierge est plus belle et plus vivante d'expression que dans le tableau de la galerie d'Orléans; mais d'autres parties de la peinture, au contraire, sont moins bonnes.

Gravé dans Longhena, p. 628.

f.) Au palais Albani, à Rome. Cette copie, qu'on peut citer parmi les meilleures, est très-empâtée de couleur.

g.) Dans la sacristie de l'église des Franciscains, à Citerna. C'est un bon tableau de l'école, chaud de ton, mais ayant fortement poussé dans les ombres. Au-dessus du tableau est gravée sur un marbre une inscription qui commence ainsi : *Sacrario hoc egregia Raphaelis tabula*, etc. Voy. Pungileoni, p. 36.

h.) Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne. C'est une bonne copie ancienne qui est attribuée à Nic. Poussin.

i.) Dans la collection de Kedleston Hall, résidence de lord Scarsdale, est une copie qui a beaucoup noirci dans les ombres.

Il existe une grande gravure, d'après cette copie, en largeur, en contre-partie, par un anonyme, avec ces mots : *Raphaël d'Urbin pinx. Romæ.*

Un tableau, pour lequel on s'est servi de cette composition et qui paraît être peint par un élève du Guide, se trouvait, à Rome, chez un certain Nic. Verdura. Dans cette peinture, la Vierge a la tête couverte de son manteau, et saint Joseph, près du groupe principal, appuie son coude sur un pan de mur peu élevé. Quelques arbres touffus, dans l'ombre, forment le fond du côté gauche.

Gravé à l'eau-forte par Nic. Verdura *Finariensis, Romæ*, 1621. Petit in-fol. — De même, en 1632, chez J. B. de Rossi; épreuves postérieures chez Carlo Losi, 1774, in-fol. Heinecke, n° 11; Tauriscus, n° 16.

272. *La Vierge dans les Ruines.*

Sur bois. H. 3' 4'' 6'''; l. 2' 4''.

Dans la sacristie de l'Escurial se trouvait un tableau que l'on attribue à Raphaël, mais qui ne fut probablement exécuté que sous sa direction. La Vierge, les genoux légèrement pliés, tient assis sur le fragment d'une corniche l'enfant Jésus, qui tourne la tête vers sa mère et qui étend la main droite vers le petit saint Jean, lequel lui présente, à genoux, sa croix de jonc. Au fond, saint Joseph marche dans des ruines, en s'éclairant avec une torche. Dans le lointain, une ville sise sur des rochers. Voy. le programme de la *Jenaer Literaturzeitung*, 1809, p. 5-8. Selon D. Ant. Conca, ce tableau aurait fortement poussé au noir.

Il existe plusieurs répétitions de ce tableau; nous en avons vu une, de toute beauté, chez le marchand de tableaux Gaetano Menchetti, à Rome. Le fond est un peu différent, en ce que saint Joseph n'est pas au milieu de ruines, mais se tient sous la porte d'une maison à gauche. Un peu de paysage à droite. C'est un tableau d'un beau dessin et d'un ton coloré et puissant. Figures au tiers de nature.

Une autre copie se trouve dans la collection du marchese Malaspina di Sannazaro, à Pavie. Elle n'est point comparable à la précédente. C'est apparemment ce tableau qui a été gravé au burin, quand il était en la possession du marquis de Marialva, par C. S. Pradier, qui l'a publié sous ce titre : La Vierge aux Ruines.

Une copie, attribuée à B. Garofalo, a été autrefois à Paris.

Ce tableau doit se trouver aujourd'hui à Kingston Hall (Devonshire), résidence de M. H. Banks.

Gravures par Charles Simonneau pour le *Cabinet Crozat*, in-fol. — Landon, n° 425.

273. *La Vierge à la Rose.*

Jusqu'aux genoux. Peint sur bois et transporté sur toile. H. 3' 8"; L. 3, mesure espagnole.

De la sacristie de l'Escurial passa au musée royal de Madrid une Sainte Famille (demi-figures de grandeur naturelle), dans laquelle la Vierge, assise, tient l'enfant Jésus à droite sur ses genoux. Celui-ci étend les deux mains vers une bande de parchemin portant les mots : *Ecce Agnus Dei*, que le petit saint Jean, debout à gauche, lui présente en étendant aussi les bras. Derrière lui, saint Joseph en contemplation. Au bas de la composition, qui a été agrandie de quelques pouces, on remarque une rose, qui fut ajoutée à cette place lorsqu'on restaura le tableau, et qui lui a fait donner le nom de : Sacra Familia de la Rosa. Cette peinture, qui est d'une beauté remarquable, était couverte d'une telle épaisseur de crasse et de vernis quand nous la vîmes, en 1852, que nous avions vainement cherché à fixer notre jugement sur son originalité. Elle paraît avoir été nettoyée depuis, car la photographie que S. A. R. le prince Albert a fait faire, et dont il a bien voulu nous envoyer un exemplaire, nous montre le tableau dans tout son éclat. La beauté du dessin, la tête de la Vierge surtout, si fine d'expression, et la physionomie pleine de vivacité des deux enfants, prouvent maintenant que ce tableau a été peint par Raphaël lui-même.

Il existe plusieurs copies de ce tableau.

a.) On en trouve trois dans la galerie nationale de Valladolid, mais toutes trois sans la rose. Deux de ces copies sont faibles; la troisième est excellente.

b.) Une copie un peu différente (saint Joseph entre par une porte à gauche dans le fond), très-habilement faite, est dans la manière de Jules Romain. C'est celle que nous avons vue, à Londres, chez M. Nieuwenhuys

de Bruxelles, qui depuis l'a vendue à M. H. A. J. Munro de Novare, pour 546 livres sterling. Ce tableau, de forme carrée, passait pour provenir de la collection du roi Charles Ier. Lord Gwydir le posséda plus tard. Le tableau original, peint sur bois, a 32 pouces anglais de haut sur 24 pouces de large.

F. Forster l'a gravé en 1847, sans la figure du saint Joseph, sous le titre de la Vierge à la Légende.

c.) Dans la copie que nous avons vue, en 1831, chez sir Thomas Baring, à Stratton, saint Joseph est, comme dans l'original, debout à gauche derrière le petit saint Jean. C'est sans doute ce tableau que Wenceslaus Hollar a gravé avec le nom de Perino del Vaga, 1642, ex. coll. Arundel. Une composition toute semblable a été gravée par Séb. Vouillemont, avec une dédicace à Anne-Marie-Louise d'Orléans. Heinecke, *Nachrichten*, p. 433, n° 41. Tauriscus, p. 157, n° 12.

d.) Une autre copie passa de la galerie de Modène dans celle de Dresde, tableau rond, de 37" de diamètre; mais on y voit seulement la Vierge avec les deux enfants. Dans le manuscrit intitulé : *Descrizione della estense Galleria in Modena, dal dottor Pietro Gherardi*, qui se trouve dans la bibliothèque de Modène, cette copie est décrite de la sorte : « Un rotondo in cui effigiati si veggono la Vergine, il Bambino e il Battista, lavoro di Raffaello Sanzio da Urbino. La picciolezza non toglie allo spettatore di compiacersene mercè dell'aria nobile e dolce. » Dans la liste des cent tableaux que le duc Francesco III vendit à l'électeur de Saxe, ce tableau est le premier qui soit inscrit avec le nom de Raphaël. Cependant, à Dresde même, on convient que ce n'est qu'une copie.

Gravé à l'eau-forte par Elis. Sirani, pet. in-4°. — Heinecke, t. II, p. 435.

274. *Madone de la maison Diotalevi.*

Sur bois. H. 26"; l. 18" 9"'.

La Vierge tient l'enfant Jésus assis sur son genou gauche; celui-ci élève la main droite pour bénir le petit saint Jean, vu seulement à moitié, à gauche, croisant ses mains sur sa poitrine, en adoration et tenant sa petite croix de jonc entre les bras. La Vierge abaisse ses regards sur lui et pose la main droite sur son épaule. Un peu de paysage pour fond.

Ce tableau, de demi-grandeur naturelle, est traité dans la première manière de Raphaël; il rappelle en plusieurs parties les qualités particulières du maître dans la Madone de la galerie Solly. Cependant la Vierge n'est pas belle, et la tête de l'enfant Jésus ressemble à celle qu'on voit dans le tableau du même musée : la Vierge avec saint Jérôme et saint François. Ce tableau est resté longtemps dans la maison du marchese Diotalevi, à Rimini, où il était considéré comme un ouvrage du Pérugin. Il fut acheté par le Dr Waagen pour le musée de Berlin. En somme, ce

tableau paraît bien conservé, mais il est entièrement couvert d'une teinte brune.

275. *Madone du comte Bisenzo.*

Sur bois. H. 30'' 6'''; l. 20'' 6'''. Figures jusqu'aux genoux.

La Vierge tient l'enfant Jésus couché sur ses genoux, en le soutenant du bras droit. Celui-ci regarde le spectateur, tandis que sa mère le considère avec un air d'inquiétude qu'exprime surtout le mouvement de la bouche. Dans les coins supérieurs du tableau, il y a deux petites têtes d'anges, l'un élevant, l'autre baissant les yeux. Au milieu du fond est une draperie qui retombe, et, des deux côtés, on voit un paysage dans la manière du Pinturicchio. On a exprimé cette opinion, que Raphaël a pu peindre ce tableau en 1504, à Urbin, sous l'influence des ouvrages de son père. Cette opinion semble avoir été partagée par différents artistes de premier ordre, italiens, français et allemands, puisqu'ils ont signé un certificat qui le donne à Raphaël, malgré l'opinion contraire exprimée par plusieurs fins connaisseurs, opinion à laquelle nous nous rangeons. Tout ce que nous avons pu apprendre sur l'histoire de ce tableau, c'est qu'il se trouvait à Rome, négligé et couvert de poussière, lorsqu'il passa dans la collection du comte Guido Bisenzo, presidente di Borgo. Il fut acquis ensuite par le marchand de tableaux Baldeschi, qui le fit restaurer et qui le vendit, par l'entremise de feu M. le conseiller Kestner, à la galerie de l'Institut de Staedel, à Francfort-sur-Mein. Ce tableau est cité pour la première fois dans l'*Elogio storico* du Père Pungileoni, mais avec des éloges exagérés.

276. *La Vierge donnant des fleurs à l'enfant Jésus.*

Figures jusqu'aux genoux.

La Vierge tient l'enfant Jésus assis sur ses genoux et lui présente, de la main droite, quelques fleurs, vers lesquelles il étend les bras en tournant la tête du côté de sa mère. Cette dernière, dirigeant son gracieux regard vers le spectateur, tient, dans sa main gauche qui a glissé le long de son corps, un livre demi-ouvert.

Il existe plusieurs tableaux de cette composition. Un bel exemplaire, attribué à Jules Romain, se trouve dans la Tribune de la galerie de Florence. Un autre, qui a beaucoup poussé au noir, est conservé au palais Borghèse; un troisième dans la collection du comte de Leicester, à sa résidence de Holkham, Norfolk. C'est vraisemblablement celui-ci qui est indiqué dans le Catalogue des ouvrages d'art du roi Charles Ier (voyez notre *Kunstreise*, p. 256, n° 9). Dans chacun de ces trois tableaux les figures sont presque de grandeur naturelle. Nous avons vu aussi une petite copie de ce tableau dans la succession du comte Canossa, à Vérone. Un tableau pour lequel on s'est servi de cette composition, avec figures

grandes comme nature, en ajoutant sainte Anne dans le fond, se trouvait dans la galerie du cardinal Fesch, à Rome.

Ces tableaux de l'école de Raphaël, inégaux en qualité, sont moins intéressants pour nous que le dessin original que possédait feu le baron Otto de Staekelberg.

Gravures : Petite planche à l'eau-forte avec ces mots : *Raphael pinx.*, mais sans le nom du graveur, qui semble être And. Casati. — *Carlo Fauci, apud Carlo Gregori*. Tauriscus, p. 184, n° 69.

277. *La Vierge dans la Prairie.*

La Vierge est assise, les jambes tournées à gauche et la tête vers la droite, dirigeant ses regards vers le petit saint Jean agenouillé, tenant sa petite croix de jonc dans la main gauche et de la droite une bande de parchemin avec les mots : *Ecce Agnus Dei*, qu'il présente à l'enfant Jésus. Ce dernier est assis sur le genou droit de la Vierge qui le soutient dans le mouvement qu'il fait pour s'élancer vers son compagnon. Ces trois figures, entourées d'une prairie riche de plantes, sont adossées à une muraille peu élevée. Dans le fond du paysage, plusieurs fabriques entourées de légers arbres. Cette composition rappelle quelque peu la Vierge dans la Prairie qui est à Vienne, quoique différente dans les détails.

Des deux copies que nous connaissons de cette composition, la meilleure est celle qui appartenait à feu M. Noé, marchand de tableaux à Bruxelles. C'est un tableau facilement peint et si légèrement empâté qu'en différents endroits on peut apercevoir les hachures à la plume du dessin. Dans la bordure du manteau bleu, on distingue en petits caractères d'or cette inscription tracée : RAFFAELLO SANZIO; mais l'orthographe de cette signature, qui diffère de celle que Raphaël employait ordinairement, ne peut servir en rien à établir l'authenticité du tableau. On peut supposer qu'une rapide esquisse de Raphaël aura été utilisée par l'artiste qui a peint le tableau et qui pouvait être un de ses jeunes amis de Florence. Cette Vierge a été autrefois dans la possession d'un prêtre résidant dans un petit village près de Florence, et, comme le tableau était endommagé, le prêtre le fit couper de manière à lui donner une forme octogone au lieu de la forme ronde qu'il avait originairement. Aujourd'hui, ce tableau fait partie de la galerie de Saint-Pétersbourg.

Lithographié par un anonyme.

Il y a encore, à la galerie Borghèse, une Vierge peinte dans le goût florentin, assez semblable à celle-ci, avec un autre paysage; mais c'est positivement une copie.

Nous donnerons ici la description de quelques tableaux de Vierges choisis parmi un grand nombre d'autres qui sont attribués à Raphaël, mais dont nous avons perdu la trace, ou bien dont l'auteur véritable a été reconnu depuis ; ces notices pourront aider à des recherches nouvelles et rectifier des indications erronées.

a.) Dans la *Pittura veneziana*, etc. (éd. 1797, p. 45), se trouve la notice suivante : « Nella Retrostanza del Consiglio de' X. V' è poi sopra il tribunale N. Signora col puttino, che scherza con un Angeletto di Raffaello d'Urbino. » Le même renseignement était déjà dans l'ouvrage de Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima* (*Venezia*, 1581, p. 133). Nous avons cherché inutilement à découvrir ce qu'est devenu ce tableau et à savoir si c'était vraiment un ouvrage de Raphaël ; nous croyons qu'il n'a jamais été reproduit par la gravure.

b.) Dans le *Catalogue raisonné des tableaux du Roy*, etc., par M. Lépicié (Paris, 1752, t. Ier, p. 79 et 80), se trouvent indiqués deux tableaux de la jeunesse de Raphaël : 1° La Vierge, tenant l'enfant Jésus, et coiffée d'un réseau d'or, a un nimbe autour de la tête, ainsi que l'enfant Jésus ; dans le nimbe du Sauveur, il y a des barres rouges qui forment une croix. Sur bois. H. 17" 9'''; l. 13" 9'''. — 2° La Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean qui lui présente une croix. Sur bois. H. 26" 9'''; l. 21" 6'''. — Comme ces tableaux ne sont pas exposés au musée du Louvre, ils doivent être apocryphes. En tout cas, ils n'ont jamais été gravés[1].

c.) Richard Cumberland, dans son *Catalogue of several pictures of the king of Spain*, cite un petit tableau de Vierge embrassant son enfant, par Raphaël, au palais de Madrid. Tout autre renseignement fait défaut, à moins que la notice suivante ne se rapporte au même tableau : « Camera del dispaccio di S. Maestà nell' Escorial : A Raffaello nel suo primiero stile si attribuisce la Madonna col Bambino che siede sopra un piedistallo. » Voyez D. Ant. Conca, *Descrizione odeporica della Spagna*. Parma, 1793-1797, t. II, p. 216.

d.) Dans la Tribune de Florence, à côté des tableaux authentiques de Raphaël, on voit une Vierge, assise dans un paysage, tenant l'enfant Jésus qui l'enlace et qui semble fuir le petit saint Jean. Dans le fond du

1. Un grand nombre des tableaux décrits dans le Catalogue de Lepicié ne sont jamais entres dans la collection du musée du Louvre. A l'époque de la Révolution, quelques-uns ont été detruits, quelques autres dérobes. Ainsi, nous avons vu à Paris, en 1845, un tableau attribue a Raphaël, qui avait été décrit parmi les tableaux du roi par Lepicié, et qui était sorti, on ne sait comment, du château de Versailles en 1790, pour aller s'enterrer à Dijon, chez M. de Mastaing, arrière-cousin de Piron. Ce tableau, ayant elé rentoile alors, n'a pas conservé les cachets qui authentiquaient son origine. Nous ne savons ce qu'il est devenu, aprés être resté en dépôt chez un commissaire-priseur. On a perdu ainsi la trace d'un certain nombre de tableaux du maitre qui ornaient les châteaux royaux en France, et qui avaient été achetés pour le roi en Italie au dix-septieme siecle. (*Note de l'éditeur.*)

paysage, cinq petites figures auprès d'une fontaine. M. Woodburn, de Londres, avait acheté à Rome le carton original de ce tableau, du peintre Wicar, qui le croyait de la main de Franciabigio. En tout cas, il est inconcevable que le musée de Florence, où se trouvent les plus magnifiques tableaux de Raphaël, puisse exposer, sous son nom, un si faible ouvrage.

Gravé par Jac. Coelemano. In-fol.

e.) Stef. Antonio Morcelli (*de Stylo inscript. lat.*, p. 476) décrit une Sainte Famille qui est chez le comte Annibale Maggiori, à Fermo, et qui porte, sur le bâton de saint Joseph, l'inscription suivante : R. S. V. A. A. XVII. p., inscription qu'il explique ainsi : *Raphaël Sanctius Urbinas anno ætatis* 17 *pinxit.* Mais Pungileoni et le possesseur actuel semblent douter de l'authenticité de ce tableau qui reproduit en partie (la Vierge, l'Enfant et saint Joseph) la composition de la Vierge de Loreto; aux deux côtés on a encore ajouté deux figures, celle du petit saint Jean et celle de saint François à genoux. Nous n'aurions pas même cité ce tableau, si, dans les ouvrages de Lanzi, de Quatremère de Quincy et de Longhena, il n'était pas présenté comme un ouvrage de Raphaël.

f.) Un charmant petit tableau de Madone, avec la date de MD, qui est dans la possession de M. Camillo Fumagalli, à Milan, a été attribué à Raphaël dans les *Lettere pittoriche*, t. IV, p. 417, et aussi dans l'ouvrage de Longhena, p. 13 et 571. Ce tableau, qui n'a que onze pouces de haut sur huit de large, est fermé par deux volets, sur les côtés intérieurs desquels sont représentées, agenouillées, sainte Barbe et sainte Catherine. En dehors est peinte une Annonciation en grisaille. Toutefois, ce petit tableau, du fini le plus délicat, est l'ouvrage d'un ami de Raphaël, de fra Bartolomeo di S. Marco, ainsi que le prouvent au premier coup d'œil la beauté et l'ampleur des formes du petit Jésus. Le caractère des autres figures et le coloris rappellent aussi d'autres petits tableaux du même maître qui sont dans la galerie de Florence. Caspar, sous la direction de Longhi, a gravé la figure agenouillée de sainte Catherine.

g.) Dans les *Bellezze della città di Firenze* (1592, p. 105), F. M. Bocchi et Cinelli ont décrit un tableau attribué à Raphaël et conservé dans le palais de Giuliano da Ricasoli, comme représentant la Naissance du Christ, ou du moins la Vierge avec l'enfant Jésus et plusieurs saintes femmes; mais il ressort de la description même du tableau, que c'est une Naissance de la Vierge et que la même composition a été exécutée à fresque dans le dôme de Vérone, par Franc. Torbito, d'après le carton de Jules Romain, avec d'autres sujets tirés de la vie de la Vierge.

Gravé par Giulio Bonasone. Bartsch, t. XV, p. 123, n° 51, et au clair-obscur. B., t. XII, p. 49, n° 1. — Landon, n° 223.

h.) M. C. F. de Rumohr, dans ses *Italienischen Forschungen* (Berlin,

1831, t. III, p. 28), cite comme existant dans la maison Baglioni, à Pérouse, un tableau de Madone qu'il donne sans conteste à Raphaël. Cependant, non-seulement, dans le supplément du *Guida di Perugia*, de 1784, ce tableau est attribué au Pérugin, mais encore feu M. Metzger, à Florence, qui en fut depuis possesseur, se refusait à le reconnaître pour un ouvrage du peintre d'Urbin.

i.) Pendant l'été de 1835, on parla beaucoup, à Florence, d'un tableau de Raphaël, représentant la Vierge avec l'Enfant et le donataire, lequel se trouvait à Castel Franco di Sotto, près Florence. Le gouvernement fit examiner ce tableau par le cav. Benvenuto et par le cav. Camuccini de Rome, qui se trouvait alors à Florence. Leur rapport ne sembla point avoir admis l'authenticité de cette peinture, car l'abbé Celotti fut autorisé à la vendre aux marchands d'objets d'art, Priofsky et Mariani, moyennant 1,000 scudi, dit-on, pour le compte de la Russie.

j.) Luigi Canale a publié, dans l'ouvrage de Longhena (p. 116), un rapport circonstancié sur l'origine d'une Sainte Famille appartenant au baron Gregori, à Fuligno, rapport qui ne prouve cependant pas que le tableau soit de Raphaël, car on y dit seulement que ce tableau passa de Sigismondo de' Conti à sa nièce Cecilia, épouse du cav. Guid'Antonio Seggi, et qu'après l'extinction de cette famille, il vint, par héritage, dans celle de Gregori. C'est un tableau à l'état d'ébauche, représentant la Vierge, assise, ayant sur les genoux l'enfant Jésus qui joue avec la barbe de saint Joseph debout devant lui; ainsi que le petit saint Jean qui contemple l'enfant Jésus avec amour. Les enfants sont seuls presque terminés, le reste n'est que préparé. Le dessin, la manière de faire et le caractère des figures ont la plus grande ressemblance avec les œuvres de fra Bartolomeo, et c'est pourquoi nous partageons l'opinion de ceux qui l'attribuent à ce maître. Lorsque nous voulûmes l'examiner, il était placé dans une chapelle sombre, et ce n'est qu'à la clarté des bougies qu'on pouvait le voir. Lors de notre dernière visite à Fuligno, en 1835, on l'avait envoyé à Rome pour le faire restaurer. Nous ne saurions donc rien dire de plus au sujet de ce tableau.

k.) B. Orsini (*Descrizione d'Ascoli*, Perugia, 1790, p. 75) décrit une Vierge, en demi-figure, qui présente un chardonneret à l'enfant Jésus, comme étant un ouvrage de la jeunesse de Raphaël. Nous avons vu ce tableau chez M. Petrucci, à Rome. Sur la bordure de la robe de la Vierge se trouvent les lettres R ✝ F., mais elles ont été mises nouvellement. C'est un joli tableau du Pérugin.

l.) Dans une foule de catalogues de vente, dans beaucoup de relations de voyage, sont souvent décrits des tableaux de Madone attribués à Raphaël, que nous n'avons point vus et sur lesquels, par conséquent, nous n'avons point à porter de jugement. Cependant nous citerons les suivants, à titre de renseignement, pour aider aux recherches.

Chez le comte Formenti, à Riva, au lac Garda : c'est la Vierge, l'Enfant, saint Joseph et d'autres figures. Voy. *Ricordi d'un Viaggio pittorico ai laghi di Garda*, etc., di Giacomo Mosconi (Milano, 1834).

m.) Chez M. Joh. Bapt. Muggi, à Turin. La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui a un livre dans la main. A en juger par la lithographie de F. Festa, ce tableau n'est pas même de l'école de Raphaël.

n.) Longhena attribue à Raphaël un tableau qui était chez le marchese Manfredini : ce tableau représente la Vierge dans un paysage ; elle lit dans un livre, tandis que l'enfant Jésus et le petit saint Jean jouent et s'embrassent à ses côtés. Nous n'avons pu voir ce tableau, dont le sujet n'a pas la moindre analogie avec ceux que Raphaël a traités.

o.) D'après C. G. de Murr (*Nürnberger Merkwürdigkeiten*, p. 464), il y avait, dans le cabinet de M. Praun, à Nuremberg, une Vierge attribuée à Raphaël, que le possesseur avait achetée, en 1611, à Bologne. Dans ce tableau, l'enfant Jésus était alors représenté s'amusant à faire voler un oiseau attaché à un fil ; mais, en nettoyant le tableau, l'oiseau disparut et l'on découvrit à la place, sous le repeint, une croix et un saint Joseph vers lequel l'enfant dirige ses regards. C'est en cet état que le tableau se trouvait dans le cabinet d'objets d'art d'Ant. Paul Heinlein, à Nuremberg, qui fut vendu en avril 1832.

p.) Le professeur Tosoni acheta de la succession du comte del Verme, à Milan, un petit tableau représentant la Vierge assise avec l'enfant Jésus, près d'un palmier planté sur un rocher et entouré de nuages et de petites têtes d'anges. Derrière elle sont deux enfants élevant les mains vers les fruits de l'arbre, et dans le bas, à droite, on aperçoit deux oiseaux qui se becquètent. Nous croyons pouvoir affirmer que ce tableau n'est point de Raphaël, sans que nous sachions à qui l'attribuer.

q.) M. Legras, à Saint-Germain-en-Laye, possédait un tableau de Madone (demi-figures) qui est nommé, sur la gravure de N. Bertrand, la Vierge à la Pensée. Ce tableau semble être, en effet, de l'école de Raphaël.

r.) Nous n'en pouvons pas dire autant du tableau gravé par J. Pavon, sous le titre de la Vierge au Papillon. Figures entières ; la Vierge, vue de face, est assise sur un banc ; elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui se tourne vers le petit saint Jean agenouillé sur le banc, à gauche, en lui présentant un papillon.

s.) Il est impossible d'attribuer à Raphaël le tableau représentant la Vierge, l'Enfant et sainte Anne, qui a été gravé sous son nom par J. Matham, in-folio ; de même, un peu plus grand et inachevé, par Lutma. Tauriscus, p. 173, n° 46.

t.) Au palais de Kensington est une Vierge qui serre l'enfant Jésus contre sa poitrine. C'est un tableau du dix-septième siècle. Gravé pourtant sous

le nom de Raphaël, dans un ovale, à la manière noire, par John Bowles, *London, E. Cooper ex.* Tauriscus, p. 182, n° 63.

u.) Dans la collection de l'académie de Vienne, est un tableau de l'école de Ferrare qui représente la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux; saint Jérôme en adoration à côté d'elle; dans le haut, Dieu le Père avec le Saint-Esprit.

Gravé sous le nom de Raphael, par Paul Gleditsch. In-fol.

v.) Le conseiller Kleinschmidt, à Vienne, possédait un petit tableau de Madone, en demi-figures, représentant le petit Jésus tenu par sa mère et courant sur une table. Ce doit être le fragment d'un ancien tableau italien, mais il a été gravé sous le nom de Raphaël avec une dédicace au prince de Metternich, par David Weiss. Le tableau est allé en Bavière.

w.) L'église S. Maria di Piazza, à Florence, reçut, selon une disposition du testament de Gentile Bonifanti, du 6 novembre 1603, une Sainte Famille attribuée à Raphaël. En 1716, on ajouta cette inscription au tableau : *Pretiosam tabulam hanc Raphaele Urbinate depictam*, etc.; Pungileoni a déjà protesté avant nous contre la fausseté de cette attribution.

x.) Dans la galerie des comtes Schœnborn, à Pommersfelden, se trouve une Vierge aux longs cheveux tombants, qui tient son fils sur ses genoux. Le mouvement de la figure de l'enfant Jésus est quelque peu forcé. Ce tableau semble avoir été exécuté d'après une esquisse de Léonard de Vinci par un de ses élèves, mais non par Raphaël. Voyez le *Stuttgarter Kunstblatt*, du 2 novembre 1820.

y.) Dans le Catalogue des tableaux du feu duc de Tallard, par Remy et Glomy (Paris, 1756), se trouve décrit, sous le nom de Raphaël, le tableau suivant : la Sainte Vierge, assise, vue jusqu'aux genoux, tient l'enfant Jésus qui embrasse le petit saint Jean. Un paysage forme le fond. Sur bois. H. 18"; l. 14". Ce tableau était alors bien conservé.

Gravé par un anonyme néerlandais, vraisemblablement par Paneels, signé : R. V. Pet. in-4°. Tauriscus, p. 176. Haut. 48".

z.) Dans la chapelle de Saint-Jean, à Palerme, fondée par le marchese de' Rifesi, on montre un tableau, attribué à Raphaël, qui ressemble à la Vierge aux Rochers de Léonard de Vinci. On a mis au-dessus cette inscription : *Sopra un quadro di Raffaello Sanzio, posseduto dai P. P. Filippini, Oratorio in Palermo.* (*Osservazioni storiche-critiche di Agostino Gallo, segretario della classe di lettere ed arti*, etc. *Palermo*, 1835.) Avec une gravure. Selon l'opinion d'un connaisseur, publiée dans la *Biblioteca italiana* de Milan, ce tableau serait exécuté dans la manière de Gaudenzio Ferrari. Voyez le *Stuttgarter Kunstblatt*, du 15 mars 1836.

aa.) Longhena donne, p. 691 de son ouvrage, la description et la gravure d'un tableau qui représente la Vierge et l'enfant Jésus avec saint

Pierre et saint Sébastien à ses côtés, tableau appartenant au professeur Vincenzo Mochetti, à Milan. C'est un tableau délicat et soigné, de Francesco Francia.

bb.) Le beau tableau du Francia, lequel fait partie du musée de Munich, et qui représente la Vierge s'agenouillant auprès du petit Jésus couché sur l'herbe, fut gravé, sous le nom de Raphaël, par R. M. Frey, lorsqu'il était encore dans le cabinet du baron de Saint-Saphorin, à Vienne.

cc.) Chez M. J. J. Hertel, à Augsbourg, se trouvait un tableau représentant la Vierge avec l'enfant Jésus, demi-figures, qui a été gravé avec le nom de Raphaël, par Joh. Gottfr. Seiter, grand in-fol. En 1844, nous avons vu ce tableau, à Ratisbonne, chez feu M. J. P. Kræmner et nous avons cru y reconnaître la manière de Lambert Lombard.

dd.) Autre tableau représentant la Vierge qui tient l'enfant Jésus. Ce tableau, qui appartenait à M. P. Fumaroli, de Rome, a été lithographié, avec le nom de Raphaël, par Gozzini. C'est un faible ouvrage d'un élève du Pérugin.

ee.) La Madonna del Cappucino. Sous cette dénomination a été gravé à l'eau-forte, en Italie, un tableau que l'on prétend avoir été commencé par fra Bartolomeo et terminé par Raphaël. Ce tableau, que le cardinal Bonzi aurait, dit-on, apporté en France vers 1691, fut acheté à Paris, il y a environ trente ans, par le ministre résident Abel. Voyez *Description des tableaux de la galerie de M. Abel de Stuttgart*, etc. (Paris, 1824.) Devant la Vierge, qui tient l'enfant Jésus, saint François est agenouillé entre deux anges, et un troisième ange est auprès du petit saint Jean qui présente des fruits à l'enfant Jésus. Voy. Longhena, p. 740. C'est un bel ouvrage de fra Bartolomeo. On nous assure qu'il a passé en Angleterre.

ff.) Autre Madone attribuée à Raphaël, chez le marquis de Bute, à Luton House. La Vierge, demi-figure, contemple l'enfant Jésus couché et endormi devant elle. A gauche, un petit ange soulève le rideau, et un autre, à droite, porte un petit panier sur sa tête. Ce tableau, qui paraît être l'ouvrage d'un élève de Raphaël, a été gravé avec le nom du maître, par Caroline Watson. In-fol.

gg.) La Vierge, avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean. Figures entières, demi-grandeur naturelle. Ce tableau, qui était autrefois dans la galerie du roi Charles Ier d'Angleterre, fut vendu à A. Cunningham pour 800 liv. st. Il se trouve actuellement à Kingston Hall, près Wimbornminster, dans le Dorsetshire, résidence de M. William Bancks. Ce renseignement nous a été communiqué par M. John Murray, de Londres.

hh.) La Vierge, avec l'enfant Jésus et un prêtre. Tableau inscrit dans le catalogue de Jacques II, roi d'Angleterre, sous le n° 736. Collection de lord Montague. Ce tableau a vraisemblablement été détruit lors de l'incendie du palais de Whitehall.

ii.) La Vierge, l'Enfant, saint Joseph et un agneau. Ce tableau, provenant originairement de la collection Reynst, est catalogué dans la collection de Jacques II sous le n° 716. Il aura eu le même sort que le tableau précédent, car on ne les retrouve ni l'un ni l'autre. La composition paraît être la même que celle du petit tableau qui est à Madrid et que nous avons décrit.

kk.) La Vierge à la Rédemption. C'est ainsi qu'on désigne ce tableau qui représente la sainte Vierge agenouillée sous un palmier, dont deux anges cueillent les fruits. Un paysage pour fond. Le professeur Tosoni, à Milan, possédait, en 1845, ce petit tableau qui semble être l'ouvrage d'un élève de Raphaël.

Gravé, de la grandeur de l'original, par Ach. Martinet. In-fol.

ll). La Belle Jardinière, de Florence. Sous ce titre, le baron Boucher-Desnoyers a gravé, en 1841, avec le nom de Raphaël, un tableau représentant la Vierge assise avec l'enfant Jésus. La composition, qui n'est nullement raphaélesque, annonce plutôt une origine néerlandaise.

mm.) La Vierge aux Lauriers. Elle est assise et soulève le voile qui couvre l'enfant Jésus endormi à gauche, en le montrant au petit saint Jean qui est devant elle. A droite, saint Joseph contemple cette scène. Derrière l'enfant Jésus, il y a un petit laurier. C'est une faible composition, tout à fait indigne de Raphaël.

Lith. par Léon Noël. Petit In-fol., avec cette légende : *Tableau peint par Raphaël en* 1505. Haut. 42" sur 33"' de larg. Tiré du cabinet du docteur Boucher-Dugua.

nn.) La Vierge au Bandeau. La Vierge est assise à gauche, l'enfant Jésus sur ses genoux; celui-ci tient d'une main le globe terrestre et bénit de l'autre main. Sur une balustrade, il y a un œillet et un livre. A en juger par l'architecture qu'on voit dans ce tableau, ce serait l'ouvrage d'un Néerlandais du seizième siècle.

J. Thouvenin sc. Petit in-fol., avec cette adresse : *A Paris, chez P. Marino, rue Montmorency, n°* 13.

oo.) La Vierge au Raisin. Saint Joseph donne une grappe de raisin au petit Jésus. Cette composition ne rappelle Raphaël en rien.

Gravé par J. Thouvenin, petit in-folio, avec cette adresse : *A Paris, chez P. Marino.*

pp.) La Vierge du séminaire patriarcal, à la Salute, à Venise. Elle est assise dans un paysage; le petit Jésus et le petit saint Jean s'embrassent. Ce tableau n'est ni de Raphaël ni d'un de ses élèves.

qq.) La Vierge avec deux anges. Elle est assise dans un paysage rocailleux, adorant l'enfant Jésus couché sur ses genoux. Un peu en arrière, à gauche, est un ange qui fait de la musique.

Gravé par Louis Paradisi, d'après une peinture de l'école du Pérugin, appartenant à M. Cajani.

rr.) Autre Sainte Famille, appartenant à M. Boisselat, peintre à Paris. La Vierge, assise à gauche et tournée vers la droite, porte sur son genou gauche l'enfant Jésus; celui-ci, d'un mouvement assez vif, saisit la croix que lui présente le petit saint Jean et il lui pose la main gauche sur la joue. Jusqu'aux genoux et de grandeur naturelle. Ce tableau, qui a été transporté de son panneau sur toile, est fortement endommagé. La composition est raphaélesque, mais la manière de faire rappelle Proccacini. Sur le revers du tableau se trouve un cachet aux armes de la maison impériale d'Autriche.

Il existe de ce tableau une gravure anonyme du dix-septième siècle, délicatement travaillée, petit in-fol., avec cette souscription : RAPHAEL. VRB. — Dans un ornement du bas se retrouvent les mêmes armes que dans le cachet apposé derrière la toile.

ss.) La Madone, dite de la maison Taddei. La Vierge, demi-figure, avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean. Ce tableau, qui se trouvait en 1837 chez monsignore Manni, à Rome, serait, s'il faut en croire une notice imprimée, une des deux Madones que Raphaël a peintes, ainsi que le témoigne Vasari, pour son ami Taddeo Taddei, à Florence, vers les années 1504 et 1505. On rapporte qu'elle est restée dans la maison Taddei jusqu'en 1787, et qu'à cette époque M. Gaetano Taddei la vendit au sénateur Alexandre Adami. Suivant la notice qui nous a été envoyée de Rome, la Vierge et les enfants seraient les portraits de la femme et des enfants de Taddeo Taddei. La brochure contient des certificats d'authenticité et une lithographie d'après le tableau. Nous ne pouvons rien ajouter à ces renseignements, en l'absence du tableau.

Le Catalogue des gravures d'après Raphaël, par Tauriscus Euboeus (comte de Lepel), désigne encore différentes estampes représentant des Madones que nous n'avons point vues, à la vérité, mais qui sont faussement attribuées à Raphaël, savoir :

tt.) Page 166, n° 32; la Sainte Vierge assise, l'enfant Jésus, le petit saint Jean, saint Joseph, et, derrière la Vierge, sainte Elisabeth.

Gravé à la maniere noire, par E. Kerkall. Lond., 1724. *Ex collectione nobilissimi Ducis Devoniae.* Ce tableau rappelle Jules Romain.

uu.) Page 187, n° 2; grande Sainte Famille, avec le vieux Zacharie; dans la collection du baron de Brabeck, à Soeder. Le trait, d'après ce tableau, dans l'ouvrage de M. de Ramdohr, ne rappelle en rien la manière de Raphaël.

vv.) Page 188, n° 4; cinq demi-figures; la Vierge tient l'enfant Jésus

couché sur ses genoux, lequel embrasse le petit saint Jean. Saint Joseph, appuyé sur son bâton, à droite, et saint François, à gauche.

Gravé par le professeur Heidelof, à Stuttgart, d'après un tableau du cabinet de M. Romney.

ww.) Page 189, n° 6; la Vierge, sainte Elisabeth, l'enfant Jésus et le petit saint Jean jouant avec des colombes.

Dessiné d'après un tableau qui est en Suède, par De Boys, et gravé par Martin, pour le *Voyage* de P. Tham, 1797.

xx.) Page 189, n° 7; la Vierge (en demi-figure) donne son sein à l'enfant couché sur un coussin. C'est une composition de Léonard de Vinci. Le dessin original se trouve dans la bibliothèque Ambroisienne, à Milan.

Vangelisti a exécuté une gravure, d'après le tableau de Solario, qui est au Louvre, et l'a publiée sous le nom de Raphael, avec cette légende : *Le premier devoir des mères.*

yy.) Page 156, n° 10; la Vierge aux Balances. Ce tableau, qui est au musée du Louvre, appartient à l'école de Léonard de Vinci; il est vraisemblablement de Salaino.

Gravé à l'eau-forte, par un anonyme, et signé : Rafael Vr. Petit in-4°.

zz.) Page 188, n° 5; la Sainte Famille avec le Bassin. Ce beau tableau, qui fait partie de la galerie de Dresde, est de Jules Romain.

Gravé à l'eau-forte, comme étant un ouvrage de Raphael, par Pietro Fachetti, in-fol. — De même, par M. Ferry, petit in-fol. — Grav. par Flipart pour la *Galerie de Dresde.* — RAFA. VR. IN. *Nicolo van Aelst formis.* Gr. in-4°. — Landon, n° 225.

SUJETS RELIGIEUX.

278. *La Vierge avec des Saints.*

Sur bois. 6' 6" en carre.

La Vierge, assise sur des nuages, est ravie aux cieux par des chérubins. Son sarcophage rempli de fleurs, vu en raccourci, dans le milieu du terrain, est entouré de quatre saints. L'apôtre saint Philippe, debout, à gauche, et saint Jean, agenouillé auprès de lui, élevant avec enthousiasme ses regards vers la Vierge; à droite, saint Paul debout, à côté de saint François, agenouillé et croisant ses mains sur sa poitrine. Les figures sont aux deux tiers de nature. Ce tableau était, dit-on, autrefois dans la cathédrale de Pise. Il fut porté à Londres comme étant un original de Raphaël et il entra dans la collection de feu M. E. Solly, à Londres. Selon le Dr G. F. Waagen, directeur du musée de Berlin, qui le premier fait mention de ce tableau dans son ouvrage sur les *Œuvres d'art et les artistes de la Grande-Bretagne*, t. II, p. 3, la composition est certainement de Ra-

phaël; quant au tableau, traité dans la manière de la Madonna del Baldacchino, il serait resté inachevé, comme cette dernière Madone, lorsque le maître fut appelé de Florence à Rome en 1508, mais il aurait été terminé par un peintre de ses amis. On doit présumer naturellement que cet ami fut Ridolfo Ghirlandajo, qui, comme nous l'apprend Vasari, avait rendu un service semblable à Raphaël, en finissant pour lui un tableau de Madone. La figure de saint Jean, qui est la meilleure du tableau, fut reproduite à Rome, par Raphaël, dans la figure du jeune homme à genoux de la fresque de la Dispute du Saint-Sacrement. Lorsque nous vîmes ce tableau chez M. Solly, en 1831, on n'avait pas encore eu l'idée que ce pût être un ouvrage de Raphaël [1]. Il se trouve à présent dans la galerie du comte de Warwick, à Warwick Castle.

279. *Les Cinq Saints.*

Sur bois. Hauteur 3' 10''; largeur 3' 1''.

Le Sauveur, assis dans une gloire lumineuse, au milieu des nuages remplis de têtes de chérubins, élève les bras et semble inviter toute l'humanité à venir à lui. La Vierge est à sa droite; et, de l'autre côté, saint Jean le Précurseur, qui, du geste, désigne le Christ. Dans le bas à gauche, saint Paul, l'épée à la main; à droite, auprès du fragment d'une roue, sainte

1. On nous communique la description de deux tableaux que l'on regarde comme des œuvres originales de Raphaël, et qui font partie de la collection de M. le chevalier Marsuzi de Aguirre, à Rome. Nous citons textuellement cette note, sans toutefois en accepter la responsabilité, car nous n'avons pas vu les tableaux dont il s'agit :

« La Vierge, l'enfant Jesus, saint Joseph, saint Augustin et un saint Docteur, dans un paysage charmant de fraicheur et de details, haut de 0'' 77''', large de 0'' 59'''. La peinture a ete enlevée d'un mur, placee d'abord sur toile, et ensuite replacee sur bois, operation mediocrement réussie. — Cette composition rappelle dans ses principales parties celle de la Vierge de Dusseldorf. La figure de Marie est la même; saint Augustin occupe la place de sainte Élisabeth; les plis du pallium episcopal reproduisent exactement les plis du manteau de la sainte. Le saint Joseph, appuye sur son bâton, qui se trouve au second plan, derriere la Sainte Famille, est remplace ici, au milieu du tableau, par le saint Docteur en tunique blanche, agenouille, les mains croisées sur la poitrine, exprimant dans sa noble tête à longue barbe une componction et une tendresse que les paroles sont impuissantes à retracer. L'enfant Jesus appuie son doigt sur un livre ouvert que saint Augustin lui presente de la main gauche, sourit et semble expliquer le mystere de la Sainte Trinité, comme l'indiquent les trois doigts de la main droite de l'évêque, ouverts et appuyés au-dessus de la cuisse.

« L'harmonie et le calme de cette belle peinture sont admirables; la pureté du dessin irréprochable. — Ce panneau, qui sort d'une des principales galeries de Florence, a eté exécuté par Raphaël, lorsqu'il passait de sa première à sa seconde maniere. On remarque encore quelque peu de secheresse dans les formes et dans le fini des détails, notamment des cheveux; l'emploi de l'or dans les ornements, quoique sobre, indique aussi l'epoque de l'execution. Cependant les couleurs ont une vivacité qu'on ne retrouve pas dans les premieres œuvres du maitre.

« On voit aussi dans la même collection la Vierge et l'Enfant, tableau rond, peint par Raphaël, lorsqu'il était encore dans l'atelier du Perugin.

« Il provient de la galerie des comtes Oddi-Baglioni de Perouse. » (*Note de l'éditeur.*)

Catherine, agenouillée, posant une main sur sa poitrine et tenant, de l'autre, la palme du martyre. Un paysage forme le fond. Vasari ne décrit point ce tableau, quoiqu'il en connût la composition par un dessin de Raphaël et par la gravure de Marc-Antoine; on peut induire de ce fait qu'il n'avait jamais vu le tableau, ou qu'il le regardait seulement comme un ouvrage de l'école du maître. Ce qui est certain, c'est que le tableau, qui se trouve à Parme, présente, si on le compare au dessin original, des changements peu favorables à la question d'authenticité; en outre, parmi toutes les têtes d'anges qu'on aperçoit dans les nuages, il n'y en a pas une qui trahisse cette grâce que Raphaël met toujours dans l'expression de ses têtes. Ce tableau a fortement poussé au noir, et Le Brun, qui le restaura à Paris, dit y avoir découvert un monogramme où se trouve la lettre A, d'où il conclut que cette peinture a été exécutée par un élève de Raphaël, qu'il nomme Albareti. Mais quel est cet Albareti? Avant Le Brun, lequel, soit dit en passant, était fertile en inventions pour le trafic des objets d'art, le nom d'Albareti était inconnu dans l'histoire de la peinture, et depuis on n'a rien découvert qui ait constaté l'existence d'un peintre de ce nom. Mais nous sommes d'ailleurs de l'avis de Le Brun sur le mérite de cet ouvrage que nous attribuons aussi à un des meilleurs élèves de Raphaël, et apparemment à Jules Romain. Quant à l'époque où ce tableau aurait été placé sur le maître-autel du couvent des religieuses de Saint-Paul, à Parme, c'est ce qui n'était pas même connu du Père Affo, le ministre historien de la ville de Parme. Toutefois, nous voyons, dans les *Memorie storiche* di Ant. Allegri, de Pungileoni (t. III, p. 16), qu'il ne figurait pas encore sur le maître-autel de l'église de ce couvent, puisque, le 4 août 1660, Gian Maria Conti, nommé della Camera, reçut 500 lires comme payement d'un tableau fait par lui pour cet autel. Après que ce tableau des Cinq Saints fut revenu, en vertu du traité de paix de 1815, du palais de Saint-Cloud, à Parme, il fut placé dans la collection de tableaux de l'Académie de cette ville.

Gravures d'après ce tableau : J.-B.-L. Massard l'aîné, 1802, in-fol. — J.-Th. Richomme, in-fol., pour le *Musée royal*. — Landon, n° 435.

L'esquisse pour ce tableau, exécutée à la sépia, se trouve dans la collection du Louvre.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 113. Copie A, avec l'adresse : *Ant. Caranzanus*, dans le bas. Deuxième épreuve, avec l'adresse de *de Rossi*, 1610. — La copie B porte la tablette de Marc-Antoine.

280. *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge.*

Sur bois. Figures de grandeur naturelle.

L'apôtre saint Luc, le genou droit plié sur un tabouret devant un chevalet de peintre, fait le portrait de la Vierge qui lui apparait au milieu des nuages avec l'enfant Jésus. Raphaël, âgé d'environ trente ans, sans barbe,

se tient derrière lui à droite, et suit des yeux attentivement le travail du saint patron des peintres. On aperçoit la tête et le poitrail du bœuf qui est le symbole de ce saint. Pour peu que l'on examine ce tableau, on reconnaît sur-le-champ qu'il a été exécuté par plusieurs mains ; la tête du saint, notamment, est peinte si magistralement, elle est d'un ton si chaud et d'une expression tellement remplie d'âme, qu'on peut la croire réellement sortie du pinceau de Raphaël ; toutes les autres parties du tableau sont loin de la perfection de cette tête ; les extrémités, à la vérité, sont dessinées d'une manière savante et ferme, mais elles sont froides de ton. Il en est de même de la draperie, traitée dans la manière de Francesco Penni. Le portrait de Raphaël est chaudement coloré, mais la madone et l'enfant Jésus ne sont qu'ébauchés et très-lourds de formes. Il est vraisemblable que Raphaël, après avoir légèrement esquissé ce tableau, aura seulement peint la tête et le bras du saint. Mais il est difficile de croire qu'il ait lui-même introduit son portrait dans cette composition, car, modeste comme il l'était, il ne se fût certainement pas permis d'exprimer, par sa présence dans le tableau, tout ce qu'il semble dire avec orgueil : « J'ai vu comment la Vierge est apparue à saint Luc, afin (comme le rapporte la légende) qu'il pût faire son portrait ; voilà pourquoi je suis seul capable, comme saint Luc, de faire de si belles Madones. » Mais on peut bien admettre qu'un de ses élèves ait eu cette même pensée et qu'il ait voulu, après la mort de Raphaël, le représenter lui-même dans son propre ouvrage. Le tableau a, du reste, beaucoup souffert dans plusieurs parties et il est fortement repeint. Pierre de Cortone en fit don à l'église S. Martino, à Rome, nouvellement rebâtie d'après ses plans. Sixte-Quint avait déjà, en 1588, donné cette église à l'Académie des peintres et des architectes de Saint-Luc, en la consacrant au saint patron de cette académie. Actuellement le tableau se trouve dans la collection de l'Académie, à Rome, et, sur l'autel de l'église de Saint-Luc, où il était autrefois, on a mis à sa place une copie peinte par Antiveduto Grammatica, qui l'exécuta lorsqu'il se trouvait président de cette académie, pour vendre l'original, ce qui amena sa destitution.

Gravures : J. Langlois, *Romæ, gallice Academie alumnus*. Avec une dédicace a J.-B. Colbert, in fol. — Cornelius Bloemert, in-fol. — Matth. Piccioni. En contre-partie, et au bas une dedicace au cardinal Franc. Barberini. H. 9" 1'''; l. 6" 9'''. — Par un anonyme, mauvaise eau-forte. En contre-partie, avec une dédicace à Matthæus Piccionus Anconitanus. Pet. in-fol. — Giov. Rossi, mauvaise planche in-fol. — Landon, n° 132.

281. *Saint Jérôme.*

L'Anonyme de Morelli (*Notizia d'opere di disegno*, etc. Bassano, 1800, p. 241) a vu, en 1537, dans la maison du docteur Marco (Benavides) da Mantoa, à Padoue : « Le petit tableau à l'huile de saint Jérôme, qui fait

pénitence dans le désert, de la main de Raphaël d'Urbin. » C'est le seul renseignement que nous ayons sur ce tableau, qui a disparu depuis.

Dans la collection du Musée Britannique, il y a une étude pour une figure agenouillée, qui répond entièrement à la pose du saint Jérôme faisant pénitence et qui a peut-être servi au tableau.

Un petit tableau, de l'ancienne collection Fesch, représentant ce même sujet, a été erronément attribué à Raphaël. Quant au tableau de Saint Jérôme écrivant, figure de grandeur naturelle, lequel a passé de Würzburg à Munich, on a déjà depuis longtemps reconnu qu'il ne pouvait pas être de Raphaël, quoique Carl Hess l'ait gravé sous le nom du maître. Une copie de ce tableau décore un autel, dans l'église du monastère d'Ebrach, près de Bamberg.

282. *Saint Jean l'Évangéliste.*

Sur bois. H. 7' 4"; l. 5' 1".

Saint Jean, assis sur son aigle, est élevé en l'air dans un nuage; il tient une tablette de la main gauche et fixe ses regards vers le ciel au moment d'écrire l'Apocalypse. Dans le bas on distingue l'île Patmos et la mer. Lépicié (*Catalogue des tableaux du Roy*. Paris, 1752) dit de ce tableau : « Ce tableau a été donné au Roy (Louis XV) comme un ouvrage de Raphaël; quoique le nom de ce grand homme soit écrit au bas, on peut dire que la composition, et même le dessin, sont d'un caractère élevé, mais que la manière dont il est peint fait croire qu'il a été exécuté par un de ses élèves. » Cette peinture, qui se trouve aujourd'hui au musée de Marseille, est très-faible de dessin et les ombres des chairs sont très-noires. Du reste, cette composition peu poétique ne nous semble, sous aucun rapport, digne du génie de Raphaël.

Gravé par Nicolas de Larmessin, pour le *Cabinet Crozat*, in-fol. — Landon, n° 439.

Bien préférable est une autre répétition de ce sujet, au musée de Berlin, peinte sur toile. H. 7' 7"; l. 5' 7" 1/2. Ce tableau provient de la galerie Giustiniani, et, d'après la manière dont il est exécuté, on peut dire que c'est un ouvrage du milieu du seizième siècle.

283. *Les Apôtres saint Pierre et saint Paul.*

Nous avons dit, dans notre histoire de Raphaël, que Fra Bartolomeo laissa inachevés deux tableaux destinés à être mis des deux côtés du maître-autel de l'église S. Silvestro, à Monte Cavallo, à Rome; car il quittait cette ville dont il ne pouvait supporter le climat, et il remit le soin de terminer ces deux tableaux à son ami Raphaël. Que celui-ci a rempli fidèlement sa promesse, c'est ce que témoignent encore aujourd'hui la tête et les mains de saint Pierre, qui sont exécutées tout à fait dans la manière du maître, et d'une peinture bien plus énergique et plus vivante que le

reste. Ces deux tableaux qui, selon Titi, se trouvaient encore dans l'église de S. Silvestro, en 1686, ornent actuellement la collection du palais du Quirinal.

Ils sont gravés au trait dans la première année de la revue intitulée : *l'Ape Italiana*, Roma, 1834.

Nous devons encore rappeler ici un autre tableau que fra Bartolomeo exécuta pour un autel latéral de l'église S. Romano, à Lucques, et que Raphaël aurait aussi terminé. Ce tableau représente les deux saintes Catherine de Sienne et d'Alexandrie, avec un Dieu le Père au-dessus d'elles. C. F. de Rumohr (*Italienische Forschungen*, t. III, p. 71) a cru reconnaître la main de Raphaël, surtout dans la figure de Dieu le Père entouré d'anges, et il fonde cette opinion sur l'existence d'un dessin du même groupe, à l'Académie de Florence, dessin classé à la vérité parmi ceux de fra Bartolomeo, mais révélant la main de Raphaël à son époque florentine. Malheureusement nous étions à Lucques par un jour pluvieux et si sombre, qu'il ne nous a pas été possible de distinguer la différence d'exécution que M. de Rumohr prétend constater entre le faire de la partie supérieure et celui de la partie inférieure ; cependant nous vîmes que le tableau portait la date de 1509 ; or l'on sait que Raphaël quitta Florence au milieu de l'année 1508. Quant au dessin de la collection de Florence, que nous avons pu examiner de près, il est exécuté bien plutôt dans la manière hachurée de fra Bartolomeo, que dans celle infiniment plus simple de Raphaël.

284. *Marie-Madeleine.*

Dans un inventaire de Gaspare Faccini, fait à l'occasion d'un partage qui eut lieu le 8 novembre 1565, entre Guido Fontana et son fils Orazio, à Urbin, il est dit que, parmi différents tableaux qui ornaient leur maison, il y avait un petit tableau représentant une Madeleine par Raphaël. Voy. Pungileoni, p. 42.

Les Fontana étaient fameux par leur fabrique de majolica ; ils aimaient les arts et ils avaient de la fortune, ce qui fait que l'on peut accorder quelque croyance à ce renseignement, tiré d'un inventaire de succession. Il semble que cette peinture passa depuis dans la possession du duc d'Urbin, car nous la voyons indiquée dans l'Inventaire de la garde-robe d'Urbin, en l'année 1623, manuscrit conservé dans l'Oliveriana, à Pesaro, p. 386, sous le n° 90 : Madeleine, de Raphaël, sur bois ; sur le revers se trouvent les armes du duc Francesco Maria II et de la duchesse Lucretia d'Este. Voy. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*. London, 1851, t. III, p. 441. On a perdu la trace de ce tableau, dont il n'existe ni copie, ni dessin, ni gravures.

Parmi les tableaux représentant des saints, attribués à Raphaël, nous citerons encore les suivants :

a.) Six figures de saints et de saintes dans des niches. Pungileoni (p. 283) et la revue intitulée l'*Ape Italiana* (Roma, 1834) disent que six petites figures, dans des niches d'environ un pied de haut, qu'on regardait comme des œuvres de la jeunesse du maître, se trouvent actuellement dans la possession du comte Bisenzo, à Rome; mais, au premier coup d'œil, on voit que ce sont de jolis ouvrages, à la détrempe, du Pérugin. Ces petits sujets entouraient, dit-on, autrefois un tableau d'autel peint par le maître de Raphaël pour l'église de Todi. Le tableau principal serait passé en France, mais les six petites figures furent achetées, à Todi même, du prieur Laurenti, par le comte Bisenzo, qui les fit encadrer trois par trois dans une même bordure. Dans un de ces cadres, la Madeleine placée entre saint Louis de France et saint Bonaventure; dans l'autre cadre, sainte Catherine, entre saint Bernardino de Sienne et saint Jean Capistrano. Ces peintures se trouvent à présent dans la collection de lord Ward, à Londres[1].

Ces six figures ont été gravées au trait par Gio. Wenzel et Gioacc. Milterpoch, pour l'*Ape Italiana* de 1834. Tab. XXIII et XXIV.

b.) Deux petits anges, sur deux petits panneaux à fond d'or, qui servirent sans doute primitivement de volets à un triptyque, sont indiqués dans le *Guida di Perugia*, de 1784 (p. 244), comme se trouvant dans la maison Giulio Cesarei et comme étant de Raphaël ou d'un autre élève du Pérugin. Ils appartiennent à l'avocat Eugenio Rasponi, de Rome. Ces tableaux, qui ont été fortement repeints, ne portent pas la moindre trace du génie de Raphaël, mais on peut, en effet, les regarder comme de jolies peintures d'un de ses camarades d'atelier.

c.) Duchesne aîné donne, dans la 69e livraison de son *Musée de peinture et de sculpture*, la reproduction gravée d'un Saint Sébastien qui était dans le cabinet Migneron, à Paris, et qu'il attribue à Raphaël. Le saint est lié à un arbre à gauche, dans une pose gracieuse, mais maniérée, avec deux archers à droite. Ce petit tableau, exécuté avec un soin extrême, peut au plus être attribué à un élève de Raphaël.

d.) Tête de l'archange saint Michel ou de saint George, peinte à l'huile, un peu plus grande que nature. C'est un fragment, de forme ovale, provenant d'un tableau qui est à Munich; cette tête est très-belle, quoique nous ne soyons pas convaincu qu'elle puisse être attribuée à Raphaël. Ce tableau passa de la maison Sampieri, à Bologne, dans la collection du roi Louis de Bavière.

1. Elles ont figuré à l'exhibition de Manchester. M. Waagen les attribue au Spagna. Voir W. Burger, *Trésors d'art*, p. 63. (*Note de l'éditeur.*)

e.) Sainte Apollonie, les mains croisées sur sa poitrine. Demi-figure, au musée de Strasbourg. C'est un tableau de l'école du Pérugin.

Gravé par Jean Bein, 1842, in-fol.

SUJETS MYTHOLOGIQUES ET ALLÉGORIQUES.

285. *La Charité et l'Espérance.*

Dans la galerie Borghèse, à Rome, se trouvaient deux petits tableaux, cintrés dans le haut, représentant les figures de la Charité et de l'Espérance, lesquels ont été quelquefois attribués à Raphaël, mais quelquefois aussi et avec plus de raison à Gio. Francesco Penni. La Charité est représentée par une femme tenant deux enfants dans ses bras. A droite, contre un rocher, est une tête d'Hermès; dans le paysage du fond, un fleuve auprès d'une ville avec un château fort, et des montagnes à l'horizon. Cette même figure de femme, avec les enfants qu'elle allaite, ayant de plus deux jeunes garçons debout à ses côtés, se trouve dans le sujet des trois vertus théologales, la Foi, l'Espérance et la Charité, qui forme la bordure de la tapisserie de la Mort d'Ananie. Ce petit tableau révèle la main d'un élève de Raphaël et le paysage est tout à fait analogue d'exécution avec le Couronnement de la Vierge, ce qui nous fait croire que c'est avec raison qu'on l'attribue à F. Penni. Goede (t. IV, p. 120) vit ce tableau, en 1803, chez M. William Bekford, à Foethill, Salisbury; plus tard, il fut possédé par Sir Thomas Lawrence, et, en 1831, nous l'avons vu nous-même dans la collection de M. Neeld, à Londres.

Gravé par A. Capellan, 1798, pour la *Schola italiana*, in-folio. Épreuves postérieures, sans le nom du graveur, avec l'inscription : *Pellitur e celo Latona. E Tabula Raphaelis Sanctii in ædibus Burghesianis.*

L'Espérance, représentée avec le caractère antique de la déesse Spes. F. W. de Ramdohr (*Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom.*, Leipzig, 1787), qui ne reconnut point la signification de cette figure, la désigne ainsi : Une Jeune fille marchant. Elle tient une fleur de la main droite, et de la gauche elle soulève une partie de ses vêtements. Un paysage rocailleux pour fond. Ce tableau est exécuté dans la même manière que le premier; il passa par les mêmes collections, mais à la vente de Sir Thomas Lawrence, il fut acquis par M. Henry Hope, à Londres.

Grav. à l'eau-forte, en contre-partie, par Clam Gallas, 1801, d'après un dessin de Jos. Bergler. Il n'y a que le trait avec de légères ombres. Signé à gauche : *J. B. del. et CG* (monogramme), 1801.

L'esquisse originale, de F. Penni, pour ce tableau, se trouve à Copen-

hague, chez le professeur Jansen, et une copie, faussement attribuée à Raphaël, est dans la collection royale d'Angleterre. Elle est dessinée à la plume, sur papier brunâtre, lavée au bistre et rehaussée de blanc. On voit qu'elle a servi de calque pour la peinture. H. 10" 6'"; l. 6" 9'".

Gravé par C. F. Lewis, pour l'ouvrage de J. Chamberlaine: *Imitations of original designs*, etc., *in His Majesty's collection*. London, 1796-1809. Onze vol. in-fol.

286. *La Paix.*

C'est une figure de femme nue, avec des ailes de plumes de paon, debout au bord de la mer. Elle tient une branche d'olivier dans la main droite, tandis qu'elle jette ses regards vers un rayon de lumière qui vient d'en haut, à gauche. Le fond, qui représente la mer avec un port, est tout à fait traité dans le style antique. Figure demi-grandeur naturelle. Nous croyons que ce tableau est de l'école du Francia, et nous l'attribuons même à Timoteo Viti. Il était dans la possession de M. Charles Laird Wigram, de Londres, et fut vendu à Paris, au mois de mars 1847.

Gravé par Louis Calamatta. In-fol.

287. *Les Heures du jour et de la nuit.*

Ce sont douze figures de femmes, isolées, sur fond noir. Les tableaux ont un socle étroit, où se trouvent représentés des animaux et autres objets.

Dans les années 1805 et 1806, ils furent gravés par Fosseyeux, Beraud, Lavallée, L. F. Mariage, S. F. Ribault, F. Hubert, L. Croutelle, N. Thomas et L. Petit, et publiés en couleur par Mich.-Ang. Maestri, avec le nom de Raphaël. Ces estampes semblent avoir été exécutées d'après les peintures d'un élève de Raphael, qui se trouvaient dans l'intérieur de quelque palais à Rome. Une de ces figures est imitée de la Galatée de Raphaël. — Landon, n°s 458-463.

288. *Apollon, la Lune, cinq Planètes et quatre Étoiles du zodiaque.*

Ces onze sujets décorent le plafond de la sala Borgia, au Vatican, plafond qui fut exécuté, sous Léon X, par Giovanni da Udine et Perino del Vaga. (Voyez Vasari, dans la Vie de ce dernier.)

Le plafond avec les détails, gravé au trait, en huit planches, par Th. Piroli, pour l'ouvrage de Piranesi, intitulé: *I sette Pianeti di Raffaelle d'Urbino, nella sala Borgia nel Vaticano.* Une planche du titre, avec deux figures allégoriques. Les cinq Planètes, Apollon et Diane, gravés par P. Bonato, Bettelini, Bortignone et Fontana en médaillons ovales. Huit planches in-fol. en larg. — Quatre planètes: Jupiter, Mars, Mercure et la Lune, grav. à l'eau-forte par Galestruzzi, pet. in-4°, et non par Pietro Santi Bartoli, comme l'indique Heinecke. — Huit planches: les sept Planètes, avec une feuille de titre: *Carlo Lasinio del. et sc.*; en ovale; in-folio en larg. — Diane, grav. par Remy Wybert, in-4°. — De même, par J. Saal, in-folio en larg. — Mercure, grav. par Ang. Testa, *Romæ*, gr. in-fol. en larg. — Landon, n°s 118-124.

289. *Quatre sujets mythologiques, tirés du vestibule de la villa Madama.*

1° Jupiter et Ganymède; — 2° Pluton et Proserpine; — 3° Neptune avec les chevaux marins; — 4° Junon sur un char attelé de paons. — Les deux sujets nos 2 et 3 semblent être de Jules Romain, et les nos 1 et 4 de Giovanni da Udine.

Les trois Voûtes du vestibule, grav. par Marco Carloni en trois planches grand in-fol. en largeur. — Les quatre Divinités, grav. par Joh. Ottaviani. — Landon, nos 115-117 et 140.

Une esquisse originale, à la sépia, de Giovanni da Udine, pour la figure de Junon, se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

Grav. par J. Saal, in-fol. en larg.

290. *Achille à Scyros et Achille reconnu par Ulysse.*

Ces deux peintures murales, dans la villa Madama, à Rome, ont été exécutées par un faible élève de Raphaël.

Grav. comme des compositions du maître, par Joh. Ottaviani, in-fol. en larg., et par Gerard Audran, id. — Landon, nos 141 et 142.

291. *Diane et Calisto, Saturne, Vénus.*

Ces figures se trouvent sur le plafond que Baldassare Peruzzi a peint dans la salle du rez-de-chaussée de la Farnesine, à Rome.

Grav. par Stefano Mulinari, en clair-obscur, sous le nom de Raphael. Tauriscus, p. 251, n° 59.

292. *Neptune et Amymone.*

Parmi plusieurs tableaux que le duc de Devonshire retrancha de sa galerie et fit vendre en 1840, il y en avait un qui représentait Neptune embrassant Amymone, tandis que l'Amour, qui lui enlève son trident, s'assied triomphant sur un dauphin. Ce tableau était dans un état méconnaissable, puisqu'il fut vendu 14 liv. sterl. 3 sch. 6 den.; mais l'acquéreur le fit nettoyer et le prôna partout comme un des plus beaux ouvrages de Raphaël. C'est un tableau que les ancêtres du duc avaient acheté de Luca Penni, qui a séjourné quelque temps en Angleterre. On dit qu'il existe aussi une gravure ancienne de cette composition.

293. *Apollon et Marsyas.*

M. Moris Moore, à Londres, acheta, pour un faible prix, dans une vente publique, en 1850, un petit tableau représentant ce sujet, peint avec une extrême finesse, et attribué au Mantegna. Aussitôt qu'il fut en possession de ce tableau, il soutint que c'était un des plus précieux ouvrages de Raphaël. — Marsyas est assis à gauche, soufflant dans une flûte; Apollon

est debout, en face, tenant un bâton dans sa main droite. Sa lyre est suspendue à un arbre; son carquois et son arc sont à terre. Un riche paysage pour fond. Ce tableau, qui est à coup sûr de l'école de Francesco Francia, nous semble devoir être attribué à Timoteo Viti, puisque nous avons vu à la Brera de Milan un tableau peint à la détrempe, représentant la Vierge avec des Saints, lequel fut autrefois également attribué à Raphaël, et qui est tout à fait analogue de style avec celui-ci. Lorsque, sur les instances réitérées de M. Moore, en 1850, nous lui eûmes communiqué notre opinion à l'égard de son tableau, cette franchise de notre part nous attira en représailles quatre articles fulminants, qui parurent dans les journaux de Londres, et qui ne méritaient pas une réfutation.

Depuis, M. Moore a publié, dans le *Morning Advertiser* du 27 août 1855, qu'un dessin sur papier rose de son Apollon et Marsyas, dessin qui fait partie de la collection de l'Académie de Venise, est incontestablement de la main de Raphaël, et que ce dessin a été signalé comme tel dans le nouveau catalogue de cette collection. Lorsque nous le vîmes, en 1835, on l'attribuait alors à Benedetto Montagna, mais nous avions déjà reconnu qu'il était plutôt de l'école de Francia, et qu'il avait été fait pour le tableau qui se trouvait à cette époque en la possession de M. Delarovère, à Londres. Pour se convaincre que ce tableau n'est point un original, il suffit de remarquer que le dessin des jambes n'offre pas les formes pleines et accentuées qui caractérisent les ouvrages de Raphaël. De plus, le paysage est traité d'une manière timide et minutieuse, bien différente de celle du maître.

PORTRAITS.

294. *Raphaël et son Maitre d'armes.*

Sur toile, H. 3' 8''; L. 3' 4''.

C'est ainsi qu'est désigné un tableau du musée du Louvre, lequel a donné lieu à bien des controverses, au sujet des deux personnages représentés comme au sujet de l'auteur de la peinture. Sur le devant, à droite, se tient debout un homme à barbe, puissant de formes, posant la main sur son épée en regardant un homme placé derrière lui, et en indiquant de l'autre main un objet en dehors du tableau; le second personnage paraît être, en effet, Raphaël lui-même, car il ressemble au portrait gravé par Giulio Bonasone, portrait qui passe pour être celui du maître, ainsi que deux autres portraits peints à fresque par Jules Romain dans la villa Lante, et dans sa propre maison, à Mantoue. Le tableau du Louvre nous le montre aussi presque de face, avec de la barbe, les cheveux séparés sur le front et tombant jusque sur les épaules. Pierre Dan croit que ce tableau fut peint

par le Pontormo; d'autres l'ont attribué à Raphaël, en croyant y voir son portrait avec celui de Pontormo. La manière énergique dont est peinte la figure du premier plan et le faire en général empêchent toutefois d'y reconnaître la main de Pontormo. Ce n'est pas non plus son portrait, puisque, à la mort de Raphaël, il n'était âgé que de vingt-sept ans, et que le personnage représenté paraît avoir au moins dix années de plus. Quant à la figure qui est dans ce fond, on peut y retrouver les traits de Raphaël à la dernière époque de sa vie. La forme du nez, les lèvres pleines, les larges paupières, le beau front découvert, se rapportent bien aux portraits authentiques qui existent de lui. Seulement les traits sont ici un peu plus forts, et les yeux n'ont pas tant de vivacité que dans ses autres portraits, Le ton général de la peinture est lourd, les chairs tournent au brun rouge; le pinceau en est gras et large; toutes choses qui ne se rapportent guère à la manière de Raphaël, ainsi qu'on en peut juger au musée du Louvre, si l'on compare ce tableau avec le portrait du comte Castiglione. Les plis de la manche et les étoffes blanches sont aussi également d'une exécution différente de la sienne. Néanmoins, cette peinture est une production très-distinguée, quoique nous ne sachions pas en nommer l'auteur. Il faut encore rappeler qu'on a voulu voir dans ce tableau Marc-Antoine au lieu de Raphaël; mais, après avoir examiné avec soin le portrait de ce célèbre graveur, qui est dans la fresque d'Héliodore chassé du temple, nous pouvons constater que Marc-Antoine, dont les traits étaient bien plus rudes que ceux de Raphaël, n'avait avec ce dernier qu'une espèce de ressemblance très-vague et très-éloignée [1].

Ce tableau, qui provient de la collection de François I[er], a été agrandi de 9 pouces et demi en hauteur et de 11 en largeur.

GRAVURES : Nicolas de Larmessin, In-fol. pour le *Cabinet Crozat*. — P. Audoin, pour le *Musée Napoléon*, in-fol. — La tête seule de Raphael, grav. par J.-L. Potrelle, petit in-fol. — Lith. par Mauzaisse.

1. Le catalogue do Louvre a conservé l'attribution de ce portrait à Raphaël (nº 386), avec le titre : *Portraits d'hommes*. Voici ce qu'en dit M. Villot : « Lepicie (*Catalogue des tableaux du roi*) regarde ce tableau comme un ouvrage de Raphaël, et dit que ces deux portraits sont ceux de Sanzio et de son maître d'armes. D'autres critiques l'attribuent à Sebastien del Piombo. On ignore quel motif a pu faire donner le titre de maître d'armes à l'une des deux figures, par cela seul qu'elle porte la main sur la garde de son épée. Enfin le Père Dan (*Trésor des merveilles de Fontainebleau*) prétend qua ce tableau est du Pontormo, et qu'il représente cet artiste et Raphaël. Mariette, dans son texte du *Cabinet Crozat*, dit, en parlant de l'opinion du Père Dan : « Il y a dans ce dernier sentiment quelque apparence de vérité : car, quoiqu'on « puisse objecter que ce portrait du Pontormo ressemble peu à celui que le Vasari a donné au « commencement de sa Vie, il est aisé de concilier cette diversité par la différence d'âge qui se « trouve entre l'un et l'autre da ces portraits; et d'ailleurs on n'y reconnait ni le pinceau de « Raphaël, ni sa manière de dessiner, ni sa disposition, ni ses choix de draperies. Les couleurs « en sont fort changées, surtout dans l'habillement. »

Suivant l'opinion du docteur Waagen, cette peinture serait de Sébastien del Piombo. (*Note de l'éditeur.*)

Une copie de ce tableau se trouve dans la collection de Wiesbaden ; elle provient du cabinet Gerning à Francfort-sur-Mein.

295. *Portrait de Frédéric Carondelet.*

Sur bois. H. 45"; l. 35".

Frédéric Carondelet, archidiacre de Bitonto, dans le royaume de Naples, était chargé des affaires d'Espagne près du Saint-Siége. Dans le tableau, nous le voyons assis devant une table sur laquelle il appuie son bras droit. De la main droite, il tient un papier avec cette suscription : *Honorabili denoto nobis dilecto Ferico Carondelet, archidiacone bituntino, consiliario et commissario ntro in urbe.* Il touche de la main gauche son collet garni d'une fourrure blanche tachetée. Son regard intelligent et spirituel rencontre celui du spectateur. A droite est assis son secrétaire, qui, la plume à la main et la tête un peu levée, semble attendre la dictée de son maître. A gauche, dans le fond, on voit un homme à barbe, coiffé d'une espèce de bonnet, avec un papier à la main ; c'est sans doute un domestique. Le fond, à gauche, présente un vestibule magnifique, porté par cinq colonnes corinthiennes. A droite, un peu de paysage avec une porte de ville. La tête de Carondelet, très-bien conçue et très-finement dessinée, est la partie la plus remarquable du tableau. L'exécution pourtant ne répond pas à la belle expression de cette tête, et le reste du tableau n'est pas traité avec la même adresse ; on y trouve même une certaine roideur. Il est toutefois surprenant que la tête du secrétaire, d'ailleurs très-caractéristique, soit beaucoup plus petite que celle de Carondelet, quoique vues toutes deux à la même distance ; puis, le fond a un aspect vénitien, et les fabriques, qu'on voit au fond du paysage, ressemblent à celles que les maîtres allemands, et notamment Albrecht Dürer, placent toujours dans leurs tableaux. Malgré ces disparates, ce n'en est pas moins un tableau du plus haut intérêt, exécuté, à n'en pas douter, d'après une étude de Raphaël pour la tête de Carondelet ; on pourrait même croire qu'il fut ébauché, d'après nature, par le maître même. C. Rogers présume que le portrait de Carondelet fut dessiné par Raphaël, lorsque Jules II donna le gouvernement de Viterbe à ce prélat. Nous ferons aussi observer qu'il ne faut point confondre Frédéric Carondelet, archidiacre de Bitonto, avec Jean Carondelet, archevêque de Besançon. Le portrait de ce dernier, peint par Jean Holbein, a passé de la collection de Boisserée dans la Pinacothèque de Munich. Son portrait a aussi été gravé sur cuivre, par G. Benoit, in-8°, avec l'inscription : *Johannes Carondelet, chancelier de Bourgogne et de Flandre.* Voy. l'*Europe illustre*, t. IV. Le tableau qui représente le portrait de Frédéric Carondelet fut offert en présent, par les États-Unis de Hollande, à lord Arlington, comme un ouvrage de Raphaël ; depuis cette époque (sous Charles I[er]), il est resté dans la famille des ducs de Grafton à Londres.

GRAVURES : Nic. de Larmessin, in-fol. pour le *Cabinet Crozat*. — Nic. Dorigny, in-fol. — Paul van Sommer, 1676, à la manière noire. En contre-partie, petit in-folio. — Par le même, également en contre-partie, sans nom. — Jac. Christoph. Le Blond, gr. pl. imprimée en couleur.

296. *Portrait de monsignore Lorenzo Pucci.*

Jusqu'aux genoux.

Avant que ce prélat fût nommé cardinal de S. Quattro, en 1511, il avait commandé à Raphaël la Sainte Cécile, tableau d'autel, destiné à une église de Bologne. Ce fut peut-être à cette occasion qu'il eut l'idée de faire faire son portrait par l'illustre peintre. Il est vu de face; il porte une barbe blanche. Il a sur la tête une barrette noire. De la main droite, il tient un papier, dont l'inscription est illisible, et il cache sa main gauche dans sa chape noire fourrée d'hermine. Le fond est d'un ton gris-brun. La tête est surtout très-remarquable. Les yeux sont dirigés vers la gauche, comme si le personnage voulait parler à quelqu'un qu'on ne voit pas. On regrette que cet intéressant tableau ait souffert en quelques parties. Du palais Casali, à Bologne, il vint en la possession de M. Rossi, de la même ville, qui le vendit en Angleterre. A Londres, il fut acheté par Sir Robert Gordon, et, après la mort de ce dernier, en 1847, son frère, lord Aberdeen, le transporta dans son château en Écosse. Le baron Desnoyers a fait, d'après ce portrait, une belle aquarelle qui se trouve dans la salle des séances de l'Académie des Beaux-Arts de Paris, avec d'autres dessins et aquarelles de ce célèbre graveur.

297. *Portrait du cardinal Borgia.*

Jusqu'aux genoux.

Au palais Borghese, à Rome, se trouve un très-beau portrait de cardinal, qui, dans la *Descrizione di Roma moderna* (1727, p. 497), est donné comme le portrait du cardinal Borgia. En l'absence de renseignements plus précis, on ne sait pas si c'est Pietro Lodovico, cardinal de S. Maria a via Lata, ou Francesco Borgia. Tous deux furent élevés à la dignité de cardinal, en 1500, par le pape Alexandre VI, chef de la famille Borgia, et ils moururent peu d'années après, le premier en 1512 et le second en 1511. Le cardinal représenté dans ce tableau est tourné à droite, assis à une table et regardant le spectateur. Sur la table, on voit un livre ouvert qu'il touche des deux mains. La tête, de forme allongée, est pleine de caractère; le front chauve s'encadre de quelques rares mèches de cheveux noirs. Sa longue barbe noire et sa barrette rouge ajoutent encore à la majesté de ce portrait. Le fond représente une chambre, d'une élégante architecture, avec des casiers pour des livres et des papiers. Sur la table, couverte d'un tapis, il y a une sonnette. Quoique ce tableau soit traité un peu légèrement, il produit cependant un grand effet; la tête et les mains

portent le cachet de la touche du maître. Tout le reste est assez froidement exécuté par un élève de Raphaël, qui fut souvent employé par ce maître à sa peinture des portraits, car le tapis de ce portrait est de la même exécution que les tapis des portraits de Fedra Inghirani et de Fr. Carondelet.

298. *Portrait du cardinal Antonio del Monte.*

Jusqu'aux genoux. Sur bois. H. 2' 8''; L. 2' 2''.

Antonio Cjocchi del Monte Sansovino, né en 1461, était oncle du pape Jules III. Le pape Alexandre VI le nomma, en 1503, évêque de Città di Castello. Jules II l'éleva, en 1511, au cardinalat, sous le titre de cardinal de S. Vitale. Il mourut en 1533, à l'âge de soixante-douze ans, et fut enterré à S. Pietro in Montorio. M. Léopold Fabri acheta à Rome, en 1845, à la vente de la galerie du cardinal Fesch, le portrait inscrit sous le n° 708-757, de l'école de Raphaël, représentant un personnage de distinction, âgé d'environ quarante-cinq ans. Ce personnage, vu de trois quarts, est tourné à droite; sa barrette est noire, ainsi que son vêtement du dessous, lequel est recouvert d'un autre vêtement rouge très-large. Dans sa main droite, en tout semblable à celle de Léon X dans le portrait de ce pape, peint par Raphaël, il tient un papier. Sur la table, devant lui, est accroupi un petit singe. Le fond est d'une architecture ayant vue sur un paysage à droite. Le possesseur actuel de ce tableau croit y reconnaître le portrait du cardinal del Monte, peint par Raphaël, ce qui nous paraît plus que douteux, en ce que la figure ne ressemble point au portrait de ce cardinal peint par Raphaël dans la fresque de la Publication des Décrétales. D'ailleurs, l'exécution est trop roide pour être de Raphaël. Il est vrai que cette peinture a beaucoup souffert. On a publié, au sujet de ce tableau et pour établir son authenticité, une dissertation spéciale avec une gravure au trait par *G. B.*

Il existe encore différents autres portraits de cardinaux que l'on a également attribués à Raphaël et que nous mentionnerons brièvement ici.

a.) Au musée de Naples, le portrait d'un cardinal, debout, demi-figure, que le catalogue (n° 265) nomme le cardinal Passerino. De la main droite, il tient une feuille de papier couverte d'écriture, et il laisse pendre sa main gauche. Sur le côté, à droite, on aperçoit un coin de paysage. Quoique ce tableau soit en partie restauré, la tête cependant a été plus ménagée. Il est faiblement modelé et durement peint; la couleur en est froide et grise. C'est l'œuvre d'un élève de Raphaël.

b.) Le portrait du cardinal Polus, peint par Sébastien del Piombo, a passé du cabinet Crozat dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg; mais il fut gravé par Nic. de Larmessin avec le nom de Raphaël.

c.) Le portrait du cardinal Farnese, neveu de Paul III, merveilleusement peint par le Titien, se trouve au palais Corsini à Rome. On l'a souvent attribué à Raphaël et il fut gravé, sous son nom, par H. Rossi, en 1730. Plus tard, le graveur corrigea son erreur.

d.) Dans la galerie Leuchtenberg, autrefois à Munich, à présent à Saint-Pétersbourg, il y a un beau portrait de cardinal, qui est attribué à Raphaël et qui fut lithographié comme tel dans la cinquième livraison de la Description de cette galerie. Selon toute apparence, cette peinture est une œuvre remarquable du peintre de portraits Scipione Pulzone Gaetano.

299. *Portraits de la Maîtresse de Raphaël.*

Sur bois. H. 16"; l. 12".

A Blenheim, palais du duc de Marlborough, se trouve un portrait de femme, qui, dans le catalogue, est appelée Dorothea, maîtresse de Raphaël. Ce portrait est en buste, tourné à droite, vu de trois quarts. La coiffure, formée d'une étoffe blanche qui couvre seulement le derrière de la tête, laisse à découvert l'ovale du visage encadré de cheveux noirs. La robe, de couleur incarnadine, s'enveloppe d'un manteau cramoisi garni d'une fourrure mouchetée, sur lequel repose la main gauche; la main droite est appuyée sur un panier rempli de fruits. A travers une fenêtre, qui est à droite dans le fond, on voit un paysage avec des fabriques traitées dans le goût vénitien.

Cette femme, qui n'est plus dans la fleur de l'âge, a quelque chose de trivial et de désagréable dans le caractère, ce qui ne se voit jamais dans les œuvres du grand maître. Les étoffes sont très-largement traitées, mais les mains, aux doigts longs, sont négligemment exécutées dans la manière de Sébastien del Piombo, auquel nous croyons pouvoir aussi attribuer cette peinture.

Gravé par Thomas Chambras, 1765, sous le titre de : *Rophael's Mistress.* Ce portrait,.qui est connu aussi sous le nom de la Vendangeuse, fut publié dans la *Collection of prints engroved ofter the most copital pointings in England*, by John Boydell, 1796, grand in-fol. — Le buste seul, y compris la main gauche, par P. Pejrolerj, avec celte légende : *Ritirati ed onesti sono miei pregi.* In-4°.

Celte dernière gravure cependant pourrait avoir été exécutée d'après une répétition de ce tableau, en demi-figure, que possédait feu madame Cavallini-Brenzoni, à Vérone. Haut. 28" 5'''; larg. 22" 1'''. Grav. par Jac. Bernardi, 1830, avec cetto inscription : *Raphaelis amicitiâ celeberrima La Fornorina*, et avec une dédicace à Benedetto Con. Valmarana, patrizio veneto. In-fol. — Lors de notre dernier séjour à Vérone, nous cherchâmes à voir ce portrait, et nous apprimes qu'il avait passé, avec d'autres tableaux, dans des mains inconnues; mais, selon le témoignage de la feuille artistique de Stuttgart (*Stuttgorter Kunstblatt*), du 26 janvier 1831, on ne le regardait pas, même au palais Brenzoni, comme un original de Raphaël.

A en juger par la gravure, ce tableau se rapprocherait beaucoup du

style vénitien. Le plus ancien renseignement que nous ayons trouvé sur cette peinture est dans l'ouvrage de Franc. Scanelli di Forlì, intitulé : *Microcosmo della pittura*, etc. (Cesena, 1657). On y lit, à la page 169 : « Pure in Verona nello studio del Cortoni vi è un quadro con mezza figura al naturale, che rappresenta santa Dorotea, stimata dalla maggior parte di Rafaello, veramènte di suprema bellezza, ed in ordine alla più dilicata verità pare forse all' altre del maestro superiore ; e per ciò furono alcuni indotti a credere, che sia stata dipinta da Paolo da Verona per gusto d' imitare opera particolare di Rafaello, ma sia come si voglia, vero è, che l'opera si conosce di così rara bellezza, che si può stimare al pari dell' altre, e forse di vantaggio. » Dans la relation du Voyage du grand-duc Côme III, en 1664, publiée par Dom. Moreni en 1828, ce tableau est décrit de la sorte, comme faisant partie alors de la galerie de Vérone : « La pittura però più riguardevole di tutte è la Dama di Raffaello di sua mano finita con tanta diligenza e così ben conservata, che supera di gran lunga tutte le altre. » Voyez *Il Viaggio per l'alta Italia del ser principe di Toscana, poi granduca Cosimo III, descritto da Filippo Pizzichi.* — Dans Longhena, p. 666, il y a une gravure faite d'après ce tableau, mais elle ne reproduit que la tête du portrait.

Nous devons encore rappeler ici un autre portrait qui paraît devoir représenter aussi la maîtresse de Raphaël. Nous le vîmes quand il était dans le cabinet de feu M. Noé de Bruxelles. La forme de la tête (en ayant égard à la différence de l'âge, qui paraît être ici trente ans) et la coiffure rappellent parfaitement le portrait du palais Barberini à Rome. Cette femme, d'une beauté fatiguée, est assise, sortant du bain et ayant seulement jeté sur ses genoux un linge, dont elle se sert pour s'essuyer. De riches bijoux ornent son cou et son bras gauche. Sur une table placée devant elle, on distingue une cassolette à parfums, un vase et un miroir rond. A droite, à travers la fenêtre du fond, on aperçoit dans la cour une servante occupée à déployer un vêtement d'étoffe rouge. Sur la balustrade de la fenêtre, à côté d'un vase, est un petit singe. Ce tableau, de 3' 5" de haut sur 2' 9" de large, est composé de plusieurs morceaux rajustés; car, la nudité de cette femme ayant causé scandale, on scia le panneau, afin de ne conserver que la tête. Si nous sommes bien informé, c'est pour le même motif qu'on a recouvert d'une draperie la partie inférieure du corps. L'amateur n'y perd pas grand'chose, car les jambes n'avaient rien de bien attrayant. En somme, la tête seule est bien peinte, quoiqu'elle ne soit point belle d'expression. On prétend que c'est un tableau qui est décrit en ces termes dans un inventaire de la succession de la principessa Rossano, à Rome, en 1682 : « Un quadro grande di una Donna nuda, in tavola, con una mano alzata e con l'altra al petto, con un velo, che la copre dal mezzo in giù, di mano di Raffaelle d'Urbino, alto palmi quattro

in circa. » Plus tard, dit-on, ce tableau aurait passé dans la collection Lambruschini, à Florence. Selon une autre version, il proviendrait de la galerie Camillio Panfili, à Rome. Aujourd'hui, il se trouve dans la galerie impériale de Saint-Pétersbourg. Ce n'est pas un ouvrage original du maître, mais il parait avoir été peint par un élève de Raphaël.

300. *Portrait d'une jeune Dame.*

Demi-figure.

Feu M. le Dr Kestner, conseiller de légation à Rome, acquit en 1844 un très-beau portrait de femme, provenant de Bologne, qu'on attribuait à Raphaël. Cette femme, aux traits fins et gracieux, est vue de trois quarts et tournée à gauche; ses cheveux sont entourés d'une étoffe blanche rayée; son cou est orné d'un collier très-mince, peint avec de l'or. Elle tient des deux mains une fourrure brune et foncée sur sa robe, qui est d'un blanc lumineux; avec de larges manches élégamment disposées, et couvrant en partie les bras. Tous les accessoires de cette peinture sont traités de main de maître; mais la tête a souffert malheureusement et elle est tellement restaurée, que l'on ne saurait plus la juger, ni sous le rapport du dessin, ni sous celui de la couleur, laquelle est très-pâlie. Néanmoins, malgré ces détériorations, elle conserve encore une charmante expression de naïveté et de grâce. L'école de Raphaël n'est pas méconnaissable dans cet ouvrage; mais toutefois nous ne l'oserions attribuer au maître lui-même. Ce tableau doit être aujourd'hui dans le musée fondé par M. Kestner à Hanovre.

301. *Portrait de Gio. Francesco Penni*, DIT *il Fattore.*

Sur toile. Mi-figure.

Cet intéressant portrait avait passé de la galerie Lucien Bonaparte dans celle du prince d'Orange, depuis Guillaume II, roi des Pays-Bas : il fut vendu, en 1850, au prix de 3,000 florins. Il représente un homme, âgé de trente ans environ, vu presque de face, un peu tourné à gauche, remarquable par une expression caractérisée de morgue et de taciturnité. Il porte la barbe sous le menton, avec la moustache; une barrette noire couvre sa tête. La main droite, qui tient un mouchoir, repose sur une table où sont quelques fleurs d'oranger. De la main gauche il tient un papier, sur lequel on lit : *Dom. Fraño Penni Florentiam.* On distingue sur la table un monogramme composé d'un S et d'un R enlacés; le monogramme est sans doute une adjonction moderne, car le tableau a été, selon toute apparence, peint par Penni lui-même, qui s'est montré, dans cette peinture, digne élève de son grand maître.

Gravé par Testa, pour l'ouvrage intitulé : *Choix de gravures à l'eau-forte, d'après les peintures originales et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte.* 112 gravures. Londres, chez G. Blumer et Cie. In-fol.

302. *Portrait du Parmesan.*

L'Anonyme de Morelli rapporte ce qui suit, à la page 67 : « 1530. Dans la maison du seigneur Antonio Foscarini, à Venise : le portrait jusqu'aux hanches, à l'huile, du Parmesan, favori du pape Jules. De la main de Raphaël d'Urbin. Reçu de l'évêque de Lodi [1]. » Nous ne savons pas quel était ce Parmesan ; quant à son portrait, peint par Raphaël, nous ignorons aussi ce qu'il est devenu ; cependant, on pourrait trouver quelques renseignements à cet égard dans les indications qui vont suivre. On lit dans le quatrième livre de la Vie du pape Léon X par Paolo Giovio (p. 224) : « Léon X aimait à se divertir aux dépens de toutes sortes de personnages excentriques, auxquels, en les flattant, il faisait accroire les choses les plus incroyables sur leur propre compte, et les amenait de la sorte à exécuter les actes les plus insensés et les plus ridicules. C'est ainsi qu'il en agit à l'égard d'Evangelista Tarascono, Parmigiano, un vieil et honoré secrétaire, qui se mit tout à coup à étudier la musique avec persévérance et qui finit par avoir une telle opinion de son talent, qu'il se considéra comme un grand musicien. Le pape lui témoigna une telle faveur et le flatta si bien, que la vanité de ce pauvre fou s'enfla de plus en plus et qu'il inventa les systèmes de musique les plus extravagants. Par exemple, il faisait lier étroitement les bras des joueurs d'instruments, afin que les nerfs de leurs doigts acquissent plus de force et plus de souplesse à la fois, etc., etc. » Ce fut le marchand de tableaux Valati, à Rome, qui vendit à un Anglais le portrait, qu'il donnait pour celui du Parmesan, peint par Raphaël. On le considérait pourtant généralement, à Rome, comme une bonne peinture de l'école du maître. C'est la demi-figure d'un homme qui tient une feuille de musique et un livre dans la main. Il a des bagues à tous les doigts. Le paysage du fond est d'un ton brunâtre.

303. *Portrait de Giovanni della Casa.*

Sur bois. Jusqu'aux genoux.

Giovanni della Casa, né à Florence vers l'année 1500, fut nommé archevêque de Benevento par le pape Paul III, et il mourut à Rome en 1557. Son portrait, que nous avons vu à Rome en 1815, venait de Florence, où il avait été acheté par M. Giacomo Fiascaini. C'est la demi-figure d'un prélat âgé d'environ quarante ans, avec une courte barbe brune. Sa main gauche, qui tient un livre, s'appuie sur une table ; son corps est tourné à droite, sa tête à gauche, mais son regard se dirige vers la droite, ce qui semble forcé. L'exécution de ce portrait n'est pas celle de Raphaël ; elle

1. Ottaviano Sforza, fils naturel de Galeazzo, duc de Milan. Depuis la prise de cette ville par Louis XII, roi de France, il vécut dans la misère, jusqu'à ce qu'il obtint l'évêché d'Arezzo, et plus tard celui de Lodi.

se rapporte parfaitement à la manière de faire de Francesco Rossi, nommé Salviati, auquel nous attribuons cet ouvrage. D'ailleurs, il est impossible que Raphaël ait pu peindre Giovanni della Casa à l'âge de quarante ans, puisque l'archevêque de Benevento en avait à peine vingt à l'époque de sa mort.

304. *Portraits de César Borgia*, NOMMÉ *il Valentino.*

Fils naturel du pape Alexandre VI, il fut d'abord, et tout jeune, élevé à la dignité de cardinal, par son père, en 1493. Après la mort de son frère aîné, qu'il fit assassiner en 1497, il quitta l'habit ecclésiastique et s'allia, en qualité de chef de condottieri, avec le roi de France Louis XII, afin de conquérir, avec l'aide de ce prince et pour lui-même, une partie de l'ancien territoire des États de l'Église. Le pape Jules II le retint prisonnier à Ostia, mais il s'échappa et alla chercher la mort, le 12 mars 1507, devant le château de Viena qu'il assiégeait en Espagne. Le simple rapprochement de ces dates prouve assez que Raphaël n'a pas pu peindre le portrait de ce personnage; car il était encore chez le Pérugin à l'époque de l'évasion de César Borgia. Malgré ces contradictions évidentes, on montre au palais Borghese, à Rome, le portrait d'un jeune homme, en costume espagnol, qu'on dit être César Borgia, et de même une répétition de ce portrait chez le comte Castelbarco à Milan, au sujet duquel Giuseppe Vallardi a publié une notice en 1843. A cet opuscule est ajoutée la reproduction lithographiée du tableau. C'est un jeune homme, demi-figure, âgé d'environ trente-cinq ans. Le corps est vu de face, la tête tournée à gauche. Un manteau de brocart sombre couvre le bras gauche, et de la main il tient une boule d'or, qui, au seizième siècle, servait à contenir des parfums. Le fond du paysage, avec des montagnes pointues, est traité dans le style qui appartient à l'école de Léonard de Vinci et aux peintres vénitiens.

305. *Portraits de Jacopo Sanazzaro*, DIT *Actius Sincerus,*

Né en 1458, mort en 1530.

Le buste en marbre de ce célèbre poëte se trouve sur son tombeau dans l'église S. Maria del Parto à Naples. Ce buste ressemble tout à fait au portrait que nous avons vu en 1835 dans la collection du cavaliere Lancellotti à Naples. Malheureusement ce tableau a beaucoup souffert et il est fortement repeint. Le poëte Sanazzaro est ici représenté à l'âge d'environ cinquante ans, mais ce n'est pas Raphaël qui l'a peint, comme on voudrait bien le croire; c'est d'un maître plus ancien qûe lui, quoique ce tableau porte la date de 1516. P. Seb. Resta écrivait, le 27 avril 1707, à l'antiquaire Magnavacca de Bologne, qui fut un des anciens possesseurs de ce portrait : « Votre poëte Sanazzaro di Raffaelo, en dépit de tous les éloges que l'on a faits du tableau, ne trouve pourtant point d'acquéreur à Rome! » Voyez Pungileoni, p. 152. Ce peut être là le même tableau que désignait

l'Anonyme de Morelli, en rapportant qu'on trouva dans la maison de Pietro Bembo, à Padoue, la copie d'un portrait de Sanazzaro, exécutée par Seb. del Piombo. Voyez Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, etc., p. 18.

Gravé par Aloysius Morghen, pour servir de frontispice à l'Histoire de Sanazzaro par monsignore Colangelo.

Le baron Hector de Garriod possédait un autre portrait de Sanazzaro à l'âge de soixante ans environ, portrait qu'il vendit au roi des Pays-Bas Guillaume II. Il est représenté en buste, vu de trois quarts, tourné à gauche et regardant les spectateurs. Une barrette noire recouvre ses cheveux blancs qui tombent sur la nuque. L'étroit collet de la chemise est replié sur son simple vêtement noir et attaché sur le devant avec un nœud. Ce portrait représente, sans aucun doute, le même poëte qui se trouve, un peu plus jeune il est vrai, derrière la figure d'Ovide, dans la fresque du Parnasse au Vatican, et qui passe pour être le portrait de Sanazzaro. Ce tableau, à l'huile, était d'une remarquable beauté, mais il a tant souffert et il est si fortement repeint, qu'il serait bien difficile de se faire une idée juste de son état primitif; on retrouve seulement à l'endroit du cou des touches du maître demeurées intactes, d'après lesquelles on pourrait, eu égard aussi à l'ordonnance générale du portrait, attribuer cette peinture à Raphaël. Dans la vente de La Haye, en 1850, ce tableau fut acheté pour l'empereur de Russie, au prix de 16,000 florins; il est actuellement à Saint-Pétersbourg.

306. *Portrait d'un Chartreux.*

Sur bois. H. 10; l. 7" 8"'.

Ce précieux petit tableau est dans la possession de M. le Dr Spicker à Berlin. Il représente un chartreux, en demi-figure, vu de profil et regardant vers le haut. Il appuie sa main droite sur sa poitrine; à droite, est une table couverte d'un tapis vert, sur laquelle se trouve un crucifix, qui paraît avoir été ajouté. La manière dont cette tête est traitée a beaucoup d'analogie avec les deux têtes de moines, peintes par Raphaël, qui se trouvent à l'Académie de Florence. L'oreille, le nez et les yeux sont du plus beau dessin; le ton de chair est très-chaud dans les ombres. Le modelé est moins satisfaisant dans la partie lumineuse de la joue et du cou. La draperie rappelle encore le style du Pérugin, ce qui nous fait supposer que ce petit tableau pourrait avoir été peint par Raphaël vers 1505.

307. *Portrait d'un jeune Homme,*

AU MUSÉE DU LOUVRE.

Sur bois. H. 22"; l. 16".

Ce portrait, demi-figure, un peu moins grand que nature, représente un jeune homme d'une nature mélancolique, tourné à gauche et regardant

le spectateur. Il appuie contre une balustrade son bras gauche sur le poignet duquel il pose sa main droite. Ses cheveux, séparés sur le front, et couverts d'une barrette noire, tombent jusque sur ses épaules. Son vêtement collant, à larges manches, est entièrement noir. Le fond offre un coin de paysage, avec quelques maisons et des arbres. Ce tableau provient de la collection de Louis XIV.

Ce tableau est peint dans la manière de Léonard de Vinci, et l'on se rappelle que Ridolfo Ghirlandajo avait adopté pendant un certain temps cette manière, dans laquelle il fit d'excellents portraits. C'est donc à Ghirlandajo que nous croyons devoir attribuer cette peinture, laquelle diffère complétement du style de Raphaël, à qui on l'attribuait encore en 1846; mais nous regrettons de ne pouvoir nous ranger à l'avis du Dr Waagen, qui veut reconnaître dans ce portrait l'exécution du Francia, sous le nom duquel on l'inscrit dans le catalogue actuel du Louvre[1]. Le Francia, dont la peinture est très-lisse et très-claire, n'a jamais cette vigueur de coloris. L'expression de ses têtes est toujours sérieuse, il est vrai, mais il n'est pas aussi mélancolique que le sont ordinairement les portraits peints par Ridolfo Ghirlandajo. Sa manière de traiter les arbres est différente aussi de celle qu'on remarque dans le paysage; mais le tableau ayant du reste été agrandi tout autour de trois pouces, on doit supposer qu'une grande partie de ce paysage est d'une origine plus moderne et toute française. Il y avait encore moins de fondement dans une attribution plus ancienne qui donnait cette peinture à Seb. del Piombo, et qui présentait ce portrait comme celui de Domenico Alfani.

GRAVURES : Nic. Edelinck, n° 11. En contre-partie, pour le *Cabinet Crozat*, petit in-fol. — D. Esquivet, pour le *Musée Napoléon*, in-fol. — Lith. par G. Staal, 1842, avec cette souscription : *Giacomo*. — Landon, n° 319.

308. *Portrait d'un Homme en manteau rouge.*

Jusqu'aux genoux. Sur bois. H. 32"; l. 24".

Il a été vendu à Paris, le 30 mars 1826, en vente publique, comme un portrait d'un Médicis peint par Raphaël. C'est une belle figure, sérieuse d'expression. Le personnage représenté tient d'une main une plume et de l'autre une tablette avec ces mots : *Forse ch'un di fu grato*. Un manteau rouge recouvre en partie son vêtement du dessous. On assurait que le

1. Voici la note que M. Villot ajoute à sa description dans le Catalogue des Écoles d'Italie, 6e édit. de 1853 : « Ce superbe portrait, inscrit dans les Notices précedentes sous le nom de Raphaël, a passé longtemps pour être celui de Domenico Alfani, un des élèves du Pérugin, puis du graveur Marc-Antoine, sans qu'on puisse donner aucune preuve à l'appui de l'une ou de l'autre assertion; enfin, la vigueur du coloris et l'entente du clair-obscur l'ont fait attribuer par différents connaisseurs au Giorgion, à Sebastien del Piombo, puis à Francesco Francia. Convaincu de la justesse de cette dernière attribution, nous avons cru devoir restituer à ce dernier maître une œuvre qui ne présente aucune analogie d'exécution avec les peintures indubitablement authentiques de Raphaël. » (*Note de l'éditeur*.)

tableau provenait d'une collection espagnole. Voy. le *Kunstblatt* de 1826, p. 203. Depuis cette vente, il est reutré dans l'obscurité d'où on avait voulu le faire sortir.

309. *Portrait d'un jeune Homme,*

AU MUSÉE FABRE, A MONTPELLIER.

Sur bois. H. 61"; L. 51".

C'est un jeune homme à barbe naissante, vu de trois quarts et tourné vers la gauche. Ses cheveux brun-clair, coupés droit dans le bas, tombent sur les épaules et sont couverts d'une barrette noire. De la main droite il tient son pourpoint. Le fond est vert. La beauté de cette tête est encore rehaussée par son expression ardente et mélancolique. Le coloris est assez semblable à celui de Raphaël à son époque florentine; les transitions des ombres, d'un ton brun-gris transparent dans tout le portrait, sont rougeâtres et tirent même sur le rouge-brique, à la main; les clairs ont une blancheur lumineuse. Cependant l'exécution très-soignée de cette peinture n'accuse pas cette touche spirituelle et franche que nous admirons dans les tableaux de Raphaël; mais, au contraire, elle est sèche, et le faire, dans la chemise blanche, a même de la roideur. En général, ce tableau offre de grands rapports avec les portraits de Ridolfo Ghirlandajo, et c'est surtout dans ces sortes de portraits, comme le dit Vasari, que Ghirlandajo produisit ses plus belles œuvres; voilà pourquoi nous lui attribuons ce tableau vraiment ravissant. Autrefois, il appartenait au poëte Alfieri à Florence; il devint, par héritage, la propriété du peintre Fabre, et il est à présent un des plus beaux ornements de la galerie que ce dernier a fondée dans sa ville natale.

310. *Portrait d'un jeune Homme,*

CHEZ LE DUC D'ALBE.

Selon une indication que nous transmet M. Ludwig Zœllner à Dresde, il se trouverait au palais d'Albe, à Madrid, un portrait de jeune homme, en costume noir, avec une chemise blanche sur la poitrine, sans mains, lequel portrait, d'une grande beauté, serait, à n'en pas douter, un ouvrage de Raphaël.

Un portrait d'homme est, en effet, attribué au maître d'Urbin dans la collection de la maison d'Albe, mais ce portrait, dans lequel le personnage représenté a les deux mains, paraît plutôt appartenir à l'école vénitienne.

311. *Portrait de Femme,*

DANS LA GALERIE DE MODÈNE.

Dans la traduction allemande, par Volkmann, de la Vie des Peintres de d'Argenville (Leipzig, 1767, p. 73), on signale, comme étant dans la galerie

de Modène, un beau portrait de femme, avec cette observation : « Malheureusement, il n'est pas arrivé à Dresde. » Une note manuscrite, qui se trouve sur l'exemplaire de la traduction de Volkmann à la bibliothèque de Dresde, ajoute ces mots : « Un Raphaël authentique, mais laissé à Modène par suite d'une indigne fourberie. » Nous n'avons pas trouvé d'autre renseignement à l'égard de ce tableau.

312. *Portraits de Marc-Antoine Raimondi.*

M. Parade de l'Estang, à Aix, possède un très-beau portrait du célèbre graveur de Bologne, vêtu de noir, avec barrette de la même couleur, portrait qui a été gravé par Leisnier. Comme nous n'avons jamais vu ce tableau, nous ne saurions porter de jugement sur sa valeur. — Nous avons vu un autre petit portrait de Marc-Antoine, d'une belle exécution, également attribué à Raphaël, chez M. Gius. Vallardi, à Milan. Ce tableau nous a paru être l'ouvrage d'un élève du Francia.

313. *Portrait de la Mère de Raphaël,*

AU MUSÉE DE NAPLES, N° 208.

Sur bois.

Demi-figure en vêtement rouge. Il est de toute évidence que Raphaël n'a pas pu peindre d'après nature sa mère, qu'il perdit à l'âge de huit ans; et il n'est pas plus probable qu'il ait peint la seconde femme de son père, laquelle lui a causé tant d'ennuis. Mais nous n'avons pas besoin de recourir à ces preuves contradictoires, puisque le portrait en question ne révèle en rien la main de Raphaël. C'est tout au plus l'ouvrage d'un de ses plus faibles élèves.

314. *Portrait d'un jeune Seigneur,*

AU MUSÉE DE NAPLES, N° 264.

Sur bois.

C'est une demi-figure de jeune homme, avec une courte barbe, vêtu de noir et coiffé d'une toque. Il appuie sa main droite sur le pommeau de son épée. Le fond est terminé, de chaque côté, par un pilastre. Le portrait, suivant l'opinion commune, serait celui du cavaliere Tebaldeo. Le costume avec les manches à crevés indique certainement une époque postérieure à la mort de Raphaël. Dans l'exécution, ce tableau rappelle d'autres ouvrages de ce genre peints par Fr. Rossi, nommé le Salviati, lesquels se trouvent au musée de Florence. Quant à la désignation du personnage, il suffit, pour constater l'erreur, d'établir qu'Antonio Tebaldeo mourut en 1537, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Gravé par Guglielmo Morghen. In-fol.

315. *Portrait de l'Apothicaire de Raphaël.*

C'est ainsi qu'est désigné le portrait en buste d'un homme âgé d'environ trente-cinq ans, dans le catalogue de la galerie du palais Christianenburg, à Copenhague. Il est vu de face, et porte une courte barbe. Sa barrette et son vêtement sont gris. Ce portrait provient de la collection du cardinal Valenti à Rome. Sur le revers du tableau, on lit ces mots, d'une écriture ancienne : *Speciale, che serviva Rafaelle di Urbino. Rafaello di Urbino fecit.* « C. F. de Rumohr, dans le *Kunstblatt* du 31 octobre 1825, dit en parlant de ce portrait : « C'est une superbe tête qui passe depuis longtemps pour être de Raphaël, mais la barrette et le collet, qui étaient de mode seulement vers 1530, contredisent quelque peu cette assertion. » — L'exécution de ce tableau est ferme, la couleur bien empâtée, mais le dessin manque de finesse, et les ombres tirent sur le brun rouge. Ce doit être une production de la haute Italie.

316. *Portrait d'un jeune Homme,*

EN ANGLETERRE.

Sur bois. H. 19"; l. 15".

Le Brun (Voyage dans le midi de la France, l'Italie et l'Espagne, t. I, p. 65) donne la gravure d'un portrait qu'il attribue à Raphaël, et qui proviendrait du palais Riccardi à Florence. Ce portrait représente un homme sans barbe, et que l'on prétend être Laurent de Médicis; il est tourné à droite. Une barrette noire couvre sa tête; son vêtement noir à larges manches est garni de fourrures; il a un livre sous le bras droit; le fond est gris. Ce tableau, qui n'est pas très-correctement dessiné, mais qui est en revanche très-puissamment coloré, semble être d'un élève de Raphaël ou d'André del Sarte. Il se trouvait en 1831 dans la galerie de Stratton, résidence de Sir Thomas Baring.

317. *Portrait d'un jeune Homme,*

DANS LA GALERIE DE BRUNSWICK.

H. 1' 9"; l. 1' 3".

Il est représenté en buste, avec un livre à la main. Dans la Description de la galerie de Brunswick, lorsqu'elle était encore à Salzdahlum (Brunswick, 1776), ce portrait est indiqué comme étant celui de Raphaël lui-même. Mais la gravure, exécutée par C. Schröder en 1821, d'après le tableau, suffit pour démentir cette indication. Ce tableau, qui a beaucoup souffert, est traité dans la manière du Giorgion.

318. *Portrait d'un jeune Homme,*

DE LA GALERIE D'ORLÉANS.

Du Bois de Saint-Gelais citait comme existant de son temps dans la ga-

lerie d'Orléans (*Description des tableaux du Palais-Royal*, etc. Paris, 1727) le portrait d'un jeune homme, « que l'on considère comme étant celui de Bindo Allonesi (Altoviti?), que Raphaël peignit lorsqu'il était jeune. De grandeur naturelle et jusqu'aux genoux. Il est vêtu d'une étoffe jaune foncé et tient devant lui un livre, dont le dos est tourné de son côté. Le fond est brun. De la coll. du roi de Suède. » Ce tableau a disparu depuis longtemps, car il n'est pas mentionné dans le catalogue des tableaux de la galerie d'Orléans, qui furent vendus à Londres en 1789. C'est une omission qui nous fait douter de son authenticité.

319. *Portrait d'une Femme âgée,*

DE LA GALERIE D'ORLÉANS.

Sur bois. H. 12"; l. 9" 6"'.

Ce portrait est indiqué en ces termes dans la *Description des tableaux du Palais-Royal*, par Du Bois de Saint-Gelais : « Elle est vue de profil et elle est coiffée d'une simple cornette qui, pourtant, laisse apercevoir les cheveux blancs du front. Son vêtement couvre un peu son épaule gauche; le cou et quelque peu de la poitrine sont nus. Le fond est brun. » Ce tableau n'étant plus cité dans le catalogue de 1789, on doit croire qu'il avait été reconnu comme faussement attribué à Raphaël.

320. *Portrait d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare.*

C'est ainsi que Landon (*Vie et œuvres de Raphaël*, p. 319) désigne sous le nom de Raphaël un portrait, qui est celui du Giorgion, et qui a été peint par le Titien.

Gravé par van Dalen.

321. *Portrait de François Ier, roi de France.*

En buste, de profil, gravé dans un grand médaillon, par Jacques de Bie, qui attribue l'original à Raphaël. Cet original, qui ne se trouve plus, était vraisemblablement une copie du portrait de François Ier peint par le Titien, qui est au Louvre.

322. *Portrait d'un Chanoine.*

Il est vu presque de face et en buste; de la main droite, dont le pouce et le petit doigt sont ornés de bagues, il tient son surtout, d'une étoffe de couleur sombre. Sa tête est couverte d'une barrette. Pour fond, un paysage. Ce portrait, qui se trouve en la possession de M. Giuseppe Bonaldi, fut lithographié, avec le nom de Raphaël, par G. Rottini, et publié par P. Filippini, à Brescia. A en juger par la reproduction, l'authenticité du tableau nous paraît tout à fait contestable.

323. *Portrait d'une Duchesse italienne.*

Demi-figure.

Ce portrait est indiqué, dans le Catalogue des tableaux du roi Jacques II d'Angleterre, sous le n° 833. Autant que nous sachions, ce tableau n'existe plus. On peut supposer qu'il aura été détruit lors de l'incendie de White-hall, en 1697.

324. *Portrait de Taddeo Taddei.*

Sur bois. H. 57"; l. 43".

Nous avons rapporté, dans l'Histoire de la vie de Raphaël, que celui-ci s'était lié d'amitié, à Florence, avec le patricien Taddeo Taddei. Vasari nous apprend, en effet, que Raphaël avait peint deux Madones pour son ami, mais il ne dit pas que le maître d'Urbin ait fait le portrait de Taddeo Taddei. Cependant on prétend que ce portrait existe, et l'on veut le reconnaître dans le portrait d'un homme à longue barbe noire, vu de trois quarts, tourné vers la gauche, la tête couverte d'une barrette; dans le fond est une draperie, à gauche, et un paysage, à droite, paysage qu'on suppose représenter une vue de Fiesole.

Ce portrait se trouvait, en 1857, chez M. P. Casali; il passa ensuite chez monsignore Manni, à Rome. On a imprimé dans cette ville une notice sur ce portrait, avec une lithographie qui en offre la reproduction. Suivant cette notice, ledit portrait proviendrait de la collection de tableaux de Taddeo Taddei, laquelle fut vendue en 1787, par M. Gaetano Taddei, au sénateur Adami, à Florence. Voici le certificat qu'on a publié à l'appui de cette assertion :

« De mon palais, à Florence, le 26 décembre 1855.

« Afin de rendre hommage à la vérité, je certifie que parmi les documents et reçus de ma famille... il en existe plusieurs... par lesquels il est positivement établi que le sénateur Alexandre Adami a fait, en 1787, l'acquisition de toute la galerie de Gaetano Taddei, descendant et héritier de la noble maison de ce nom. Entre autres tableaux de cette collection, il en est qui sont peints sur bois et à l'huile, notamment une Sainte Famille et un portrait que l'on croit être celui de Taddeo Taddei, lesquels tableaux appartiennent tous deux à M...... En foi de quoi je signe.

« *Pour copie* : ELIO ADAMI. »

Ce qui frappe surtout dans cette déclaration, c'est que M. Elio Adami ne dit pas que les tableaux en question soient de la main de Raphaël. On doit s'étonner qu'on ait omis le nom de la personne qui avait acheté ces tableaux du sénateur Adami : leur provenance n'est donc pas régulièrement établie. Mais ce qui rend encore plus suspecte l'origine de ces tableaux,

c'est que la Madone, qu'on attribue à Raphaël, n'offre aucune analogie avec le style de ce maître, si du moins nous pouvons en bien juger d'après la lithographie qui est jointe à la brochure, et qui semble accuser une peinture de l'école du Pérugin [1].

1. On ne finirait pas si l'on voulait décrire tous les tableaux qui ont été et qui sont attribués tous les jours à Raphaël avec une incroyable legereté. Dans la galerie Borghese, à Rome, il y avait un petit paysage décoré d'un cadre somptueux, garni d'ornements en corail, que l'on attribuait à Raphaël. C'est une étude d'un ancien maître néerlandais, peinte dans la manière de Patenier. Nous avons vu ce petit tableau à Londres, dans le magasin d'objets d'art des frères Woodburn.

OUVRAGES DE SCULPTURE.

---

1. *Dessins pour deux Plats.*

Nous avons déjà rapporté, dans l'Histoire de la vie de Raphaël, que ce grand maître fit, à la demande d'Agostino Chigi, deux dessins qui devaient servir de modèles à Cesare Rosetti, de Pérouse, pour l'exécution de deux plats en bronze. Nous avons ailleurs, dans notre Catalogue des Dessins de Raphaël, exprimé l'opinion que le beau dessin pour le bord d'un plat, représentant Neptune, avec des Nymphes et des Amours, dessin conservé dans le cabinet de Dresde, devait être un des deux modèles en question. Un dessin analogue, qui se trouve dans la collection d'Oxford, est peut-être un fragment du modèle de l'autre plat. Voici un document qui concerne la commande de ces deux dessins. Il a été publié par Carlo Fea dans les *Notizie intorno Raffaele Sanzio*, etc. (Roma, 1822, p. 81) :

« Die 10 novembris 1510.

« Magister Cesarinus Francisci de Perusio, aurifex in Urbe, in regione Pontis, confessus fuit habuisse a domino Augustino Chisio, mercatore Senensi, per manus domini Angeli Guiducci, ducatos viginti quinque auri de camera, pro compositione et manifactura duorum tondorum de bronsio magnitudinis quatuor palmorum, vel circa, cum pluribus floribus de mero relevo, secundum ordinem et formam eidem dandam per magistrum Raphaelem Joannis Santi de Urbino pictorem : quos finire promisit infra sex menses proxime venturos, sine exceptione : et sic dictus Angelus promisit eidem solvere residuum juxta extimationem peritorum in similibus, sine ulla exceptione : et pro dicto domino Cæsare se principaliter, et in solidum obligando, etc. Actum Romæ, in banco de Chisiis, etc. »

Il est possible aussi que Raphaël ait fait pour Cesarino le dessin du reliquaire que ce dernier exécuta en collaboration de Giulio Dante, vers 1511, pour renfermer l'anneau nuptial de la Vierge, que l'on conserve dans le trésor de la cathédrale de Pérouse[1].

1. Voy. Baldassare Orsini, *Vita di Pietro Perugino* (Perugia, 1804, p. 300).

2. *Dessins pour une Médaille.*

Nous avons dit encore, dans notre Histoire de Raphaël, qu'il fit pour son ami, le comte Baldassare Castiglione, plusieurs esquisses destinées à la gravure d'une médaille que celui-ci, selon la mode du temps, devait attacher à son chapeau. Voici encore quelques renseignements plus précis à cet égard. Cette médaille se trouve reproduite dans le *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina præstantium*, etc. (Venetiis, 1761, t. Ier, p. 193, pl. XXXXIII, fig. IV.) D'un côté est le portrait du comte avec cette légende : BALTHASAR CASTILION. CR. F. (fils de Christophe). Sur le revers, Phébus descend de son char, tenant un grand sceptre dans la main droite et étendant la gauche vers les Heures, qui maîtrisent ses coursiers. Inscription : TENEBRARVM ET LVCIS. — L'autre esquisse de Raphaël, pour la même médaille, fut gravée par Marc-Antoine; elle est décrite dans le *Peintre-graveur* de Bartsch, t. XIV, n° 293, sous cette dénomination : Le Réveil de l'Aurore. La déesse, sortant du sein de Thétis, est dans un bige dont les chevaux sont guidés par les Heures. Dans un ovale. H. 6" 3'"; l. 4" 11'".

3. *Les statues des prophètes Jonas et Élie.*

Deux groupes en marbre plus grands que nature.

Nous ajouterons peu de chose à ce que nous avons déjà dit au sujet de ces statues dans la Vie de Raphaël. Pirro Ligorio, contemporain de Raphaël, rapporte que la belle figure de Jonas fut tirée d'un bloc de marbre qui faisait partie du temple de Castor et Pollux, sur le Forum Romanum. Voyez, à la Bibliothèque du Vatican, le ms. coté 3374 (p. 244), où ce fait est mentionné en ces termes : « Nelle ruvine del periptero o tempio di Giove Statore sono state trovate alcune memorie d'alcuni fatti d'alcuni soldati come sono qui sotto copiati, le quali questo Lorenzo, scultore, per farne opera ed in uno de' pezzi della cornice ne scolpì l'imagine di Jona che è ora nella cappella di Lurenzo Chisi, nella Chiesa del Popolo, e d'un altro pezzo fu fatta la base che ha sottu il cavallo di bronzo con la statua dell' imperator Marco Aurelio ch' ora è nella nuova piazza Capitolina. » Ce passage a été publié par Pungileoni (p. 222). — Gio. Martinelli (*Le Cose meravigliose della città di Roma*, etc. Roma, 1589) rapporte que Raphaël avait fait exécuter les statues dans sa maison, sous ses yeux, et peut-être en y travaillant lui-même, par Lorenzetto. Ces deux figures ont pu être mises en place dans leurs niches vers 1554, quand on achevait les travaux de la chapelle, et que Bernini, qui avait été chargé de l'exécution du mausolée d'Agostino, fit placer dans deux autres niches les statues des prophètes Daniel et Élisée.

L'esquisse pour la statue du prophète Jonas, ou plutôt un dessin d'après cette statue, se trouve dans la collection royale d'Angleterre. Pungileoni,

p. 223, cite encore deux autres dessins, qui étaient autrefois dans la possession du marchese Antaldo Antaldi d'Urbin, mais nous ne les avons point vus parmi ceux provenant de cette collection qui a passé en Angleterre.

Il y a une gravure, d'après le Jonas, par Nic. Dorigny, dans la *Raccolta di statue antiche*, etc., di Paolo Ales. Maffei (Roma, 1704, pl. 145). Mais cette gravure ne donne point une idée de la beauté de l'original. Il serait à désirer que l'on fît une reproduction de cette statue au moyen du moulage.

4. *L'Enfant mort porté par un Dauphin.*

Groupe en marbre de grandeur naturelle.

D'après le passage de la lettre du comte Castiglione, que nous avons publié dans l'Histoire de Raphaël, il n'est pas permis de douter que Raphaël se soit essayé dans l'art de tailler le marbre et qu'il ait exécuté lui-même une figure d'enfant en ronde-bosse. Cavaceppi (*Raccolta d'antiche statue*, Roma, 1768, t. Ier, pl. 44) nous donne la gravure d'un enfant blessé à mort, couché sur le dos d'un dauphin, qui le porte à travers les flots. La notice suivante est ajoutée à la gravure : « Delfino che riconduce al lido il fanciullo da lui involontariamente ucciso con una delle sue spine nel condurlo a solazzo per mare. Opera di Raffaello, eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da Sua Ecc. il sig. Balì de Breteuil, Ambasc. della sacra religione Gerosolimitana presso la Santa Sede. » Le moulage de ce groupe se trouve parmi les plâtres de Mengs, à Dresde (nº 82), et, d'après cette épreuve, nous pouvons constater que c'est bien la statue d'enfant citée dans la lettre du comte Castiglione. Dans l'inventaire descriptif des plâtres qui furent acquis des héritiers de R. Mengs pour le musée de Dresde, ce groupe est décrit de la sorte : *Putto morto di S. A. R. di Parma.* D'après cet inventaire, le groupe original devrait se trouver à Naples, où nous ne l'avons pas rencontré. On a dit aussi sans aucun fondement qu'il était à Turin. On doit supposer que cette statue fut le premier essai de Raphaël dans la sculpture, car toutes les parties de la figure ne sont point d'une exécution égale, entre autres les extrémités; dans quelques endroits aussi, le ciseau, mal dirigé, a enlevé trop de marbre, comme à la poitrine de l'enfant, très-bien modelée d'ailleurs, mais dont le côté droit est devenu plus petit que le gauche. Il est douteux que le dauphin, qui est d'un mouvement exagéré, ait été exécuté exactement d'après le dessin de Raphaël; celui-ci aurait abandonné cette partie accessoire à Lorenzetto, qui la traita suivant sa fantaisie, mais non pas selon le goût si pur et si élevé du grand maître. Une autre circonstance semble encore confirmer cette supposition, c'est que l'exécution du dauphin est égale dans toutes ses parties, tandis que chez l'enfant, comme nous l'avons dit, les extrémités sont très-négligées. Il est possible que Lorenzetto n'ait pas osé mettre la main aux portions de l'œuvre qui avaient été taillées par Raphaël.

Une répétition en marbre de ce groupe fut acquise par le feu comte de Bristol, évêque de Derry, qui l'avait fait placer dans sa collection de Down Hill, en Irlande. Le *Penny Magazine* en a publié la gravure avec le nom de Raphaël. Mais ce groupe ayant figuré à l'exhibition de Manchester en 1857, où l'avait envoyé son propriétaire actuel, Sir Henry Bruce, M. le professeur Hetner, conservateur des plâtres de Mengs, à Dresde, a prouvé que ce n'était qu'une copie. Non-seulement le marbre n'offre pas les parties endommagées qui existent dans l'original, comme on le voit dans le plâtre qui est à Dresde, mais encore ce dernier est d'une dimension plus grande que le marbre que nous avons vu à Manchester[1].

5. *Dessin pour un Vase à parfums.*

Trois cariatides, dont deux seulement sont figurées sur le dessin, tiennent une cassolette ronde ornée de salamandres sur son bord et de fleurs de lis sur son couvercle. La salamandre étant le symbole de François Ier, il est vraisemblable que Raphaël fit ce dessin pour servir de modèle à un ouvrage d'orfèvrerie destiné à être offert en présent au roi de France.

L'esquisse de Raphaël n'existe plus ; nous ne la connaissons que par les belles estampes anciennes de Marc-Antoine et de Marco da Ravenna, ainsi que par deux copies d'après la gravure du premier. Bartsch, t. XIV, nos 489 et 490. Les deux figures des cariatides ont aussi été employées pour un candélabre, par Enea Vico. Bartsch, t. XV, p. 367, no 491.

6. *Modèle pour une Fontaine,*

A ROME.

Un des plus beaux monuments publics de la sculpture du seizième siècle, c'est la *Fontana delle Tartarughe* qui orne une place de Rome, dans le voisinage du Ghetto. La fontaine consiste en un grand bassin rond dans le bas, avec un autre plus petit dans le haut, contre lesquels s'adossent quatre figures d'adolescents très-gracieux de mouvement, chacun d'eux tenant, d'une main, une tortue, et saisissant, de l'autre main, un dauphin, de la gueule duquel l'eau jaillit dans quatre bassins en forme de grandes coquilles. Le tout est d'une ordonnance si originale, si pure de lignes, le dessin du nu est d'une beauté si vraie et présente d'ailleurs tant d'analogie avec la statue du Jonas, que l'invention de cette œuvre magistrale, sinon toute l'exécution, ne saurait être attribuée à d'autre qu'à Raphaël. Toutefois, dans les gravures des *Fontane di Roma* que G. Rossi a publiées en 1691, cette fontaine est attribuée à Giacomo della Porta ; mais Giacomo n'étant qu'architecte, il ne pouvait, en aucun cas, dessiner des modèles pour ces statues, qu'il était encore plus incapable d'exécuter

1. Voy. *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 446. (*Note de l'éditeur.*)

en marbre. D'ailleurs, toutes les autres fontaines que della Porta a érigées à Rome sont d'un caractère très-différent, et seulement de style architectonique.

Édouard Steinle fit, à Rome, un beau dessin du groupe principal, qui a paru, en 1851, chez Artaria et Cᵉ, à Vienne, gravé par Johann Ziteck.

7. *Dessin pour le coin d'une Monnaie.*

Laurent de Médicis, duc d'Urbin, eut l'intention de faire frapper une monnaie avec son effigie. C'est un fait qui ressort d'une lettre de Goro Gheri à ce prince, datée de Florence, le 6 novembre 1517, et dans laquelle il dit : « Desidererei che la Ex. vostra facesse fare la imprompta sua schizzata in carta col carbone, che sia in profilo come ha a stare nella moneta, perchè quella che è qui di vostra Ex. è in faccia, donde non si ritrarrebbe così bene, et non staria bene che la testa de vostra Ex. non fosse ben naturale. Però quella veda che Raffaello da Urbino, o altro che le pare la facci, et mandicela, che si farà in un tracto. » (Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 145.)

Nous ignorons si le duc fit dessiner son profil par Raphaël, comme il en manifestait l'intention; on doit croire toutefois que ce dessin a été fait.

On attribue quelquefois à Raphaël le dessin de la médaille portant l'effigie du pape Jules II, et dont le revers représente la Conversion de saint Paul, avec cette légende : « *Contra stimulum ne calcitres.* » Cette médaille fut distribuée à l'occasion de l'entrée du pape à Bologne. On sait que Francesco Francia en est l'auteur; c'est lui qui en avait fait aussi le dessin.

Gravé, dans la *Storia della scultura*, par Cicognara (t. II, p. 85, 9), et dans le *Trésor numismatique* (médailles des papes, pl. IV, 5). Paris, chez Rittner et Goupil, 1859.

D'autres dessins pour des ouvrages de sculpture sont encore attribués à Raphaël et ont été gravés sous son nom, quoique ces dessins appartiennent incontestablement à d'autres maîtres.

Pour rectifier ces erreurs, nous donnerons ici les indications suivantes :

a.) Les stalles sculptées en bois dans le chœur de l'église S. Pietro Maggiore, à Pérouse, auraient été exécutées, suivant tous les Guides de Pérouse, et même selon le savant Montfaucon, dans son *Diarium Italicum* (p. 380), d'après des dessins de Raphaël, par maître Stefano da Bergamo. A la vérité, les ornements et les petites figures en relief de ces stalles ont souvent de la ressemblance avec les ornements peints dans les Loges du Vatican; mais l'inscription de l'architrave dit expressément qu'ils ont été exécutés, dans les années 1532 à 1535, par maître Stephanus de

Bergamo, avec le concours dee mastro Niccola da Cagli, mastro Battista da Bologna, mastro Grisello, mastro Tommaso, mastro Niccolò et mastro Antonio Fiorentini. Il est donc certain que Raphaël n'eut aucune part à ces ouvrages, mais que magister Stephanus, qui certainement s'inspirait des compositions de Raphaël, en a été le principal auteur, et que les autres maîtres dénommés les ont taillés en bois. La plupart des ornements de ces stalles ont été gravés sur cuivre par Raimondo Faucci, en 20 planches petit in-fol., en 1789. Ensuite, ces ornements furent encore une fois gravés au trait, sous ce titre : « *Gli Ornati del coro della chiesa di S. Pietro dei Monaci Cassinensi in Perugia*, intagliati ivi in legno da Stefano da Bergamo sopra disegni di Raffaelle Santi da Urbino, ora per la prima volta tutti raccolti incisi a contorni e pubblicati. » (Roma, 1842, in-fol.) Mais ils ne furent publiés qu'en 1845, avec cette adresse : *Roma*, 1845, *per cura dell'abate e monaci di quel monasterio*. 50 planches avec sept pages de préface et dix de texte. L'auteur de la préface n'essaye pas de démontrer par des preuves historiques que Raphaël aurait eu part à ces dessins, mais il s'en réfère au témoignage de Montfaucon à cet égard.

D'après une note insérée dans le registre B des archives du couvent, le pupitre, sculpté avec des sujets en relief tirés de la vie de saint Pierre, a été exécuté par Battista da Bologna, maestro Lorenzo et maestro Ambrogio, Francese.

b.) Les stalles sculptées en bois dans le chœur de la cathédrale de Città di Castello, sont désignées également comme ayant été exécutées d'après des dessins de Raphaël, selon Filippo Titi, dans son *Ammaestramento*, etc. *Aggiunta alla descrizione del Duomo di Città di Castello* (Roma, 1686, p. 447), et Longhena (p. 137); mais, au contraire, Giacomo Mancini, dans le *Giornale Arcadico* de 1826, assure que ces stalles furent sculptées d'après des dessins de Rafaele del Colle et de Francesco del Castello, sans toutefois fournir aucune preuve à l'appui de cette assertion qui contredit celle de F. Titi. Mancini dit seulement qu'on ne saurait reconnaître dans ces sculptures la main de Raphaël. En effet, elles n'ont absolument rien du grand peintre d'Urbin, et elles ne furent faites, comme le prouve la date qu'elles portent gravée, que dans les années 1533 à 1540.

c.) Dans le même livre que nous venons de citer, Filippo Titi donne encore, comme des ouvrages de la jeunesse de Raphaël, quatre bas-reliefs représentant des Prophètes, qui décoraient autrefois les pendentifs de la coupole de la cathédrale de Città di Castello. Cette église est actuellement remise à neuf, et il n'existe plus rien de ces ouvrages de sculpture; mais, comme Filippo Titi ne fournit aucune preuve historique qui justifie son assertion, et qu'il montre d'ailleurs peu de jugement dans les questions d'art, ainsi qu'on l'a vu au sujet des stalles sculptées du chœur, nous pouvons croire qu'il s'est trompé de même à l'égard de ces bas-reliefs.

d.) Deux candélabres, composés par Raphaël d'Urbin et Michel-Ange Buonarotti, d'après le concours ouvert entre eux par les papes Jules II et Léon X, environ l'an 1518. C'est sous ce singulier titre que parurent chez Joubert, à Paris, en 1803, 4 planches in-fol. représentant deux candélabres, richement ornés, dessinés par Prieur, à Rome, en 1778, gravés à l'eau-forte par Ch. Normand et terminés au pointillé par J.-B. Lucien en 1802. Ces candélabres, qui se trouvent encore dans l'église de Saint-Pierre, lui ont été donnés par le cardinal Alexandre Farnèse, qui les fit exécuter en vermeil par Antonio Gentili, d'après des dessins de Michel-Ange. Ces candélabres, y compris le crucifix du même métal, orné de la même manière, pèsent 210 livres et coûtèrent 13,000 scudi. Voy. Torrigio : *Sac. Grotte Vatic.*

OUVRAGES D'ARCHITECTURE.

Il a été publié, sur les travaux d'architecture de Raphaël, un ouvrage spécial intitulé : *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio, incise e dichiarate dall'architetto Carlo Fontani.* (Roma, 1845, in-fol.)

Cet ouvrage contient les planches suivantes :

1.	Casa del Bartolini, in Firenze, di Baccio d'Agnolo.	1 pl.,	— p. 1.
2.	Tempio dipinto nello Sposalizio.	1 »	» 6.
3.	Casa di Raffaello.	1 »	» 8.
4.	S. Maria della Navicella.	1 »	» 11.
5.	Palazzo dell' Aquila	1 »	» 12.
6.	Facciata per S. Lorenzo, in Firenze	2 »	» 14.
7.	Casa in fine di Borgo S. Pietro, in Roma	2 »	» 15.
8.	Stalle e Loggia della Farnesina	3 »	» 17.
9.	Palazzo Uguccioni, in Firenze	2 »	» 21.
10.	Palazzo Pandolfini, in Firenze.	3 »	» 23.
11.	Cappella Chigi, alla Madonna del Popolo.	2 »	» 26.
12.	Palazzo Caffarelli, oggi Vidoni	3 »	» 27.
13.	Villa Madama.	5 »	» 28.
14.	S. Pietro.	4 »	» 30.
15.	Loggie Vaticane	3 »	» 33.
16.	Palazzo su la piazza di Monte Vecchio.	1 »	» 35.
17.	Palazzo delle persone convertende, in Borgo Nuovo.	1 »	» 36.

1. *Plan pour l'Église Saint-Pierre.*

On a vu, par le bref que nous avons publié dans l'Histoire de Raphaël, que ce grand peintre fut nommé architecte de Saint-Pierre, le 1er août 1514, après avoir présenté un modèle en bois de l'édifice qu'il devait exécuter, avec un aperçu des dépenses approximatives. Il avait déjà été choisi, à la mort du Bramante, pour diriger les travaux de cette église, et il reçut aussi à ce titre le traitement d'architecte, à partir du 1er avril 1514. Ces faits

ressortent aussi des extraits que le pape Alexandre VII fit faire d'après les registres de l'agence des travaux de construction et qui se trouvent réunis dans un manuscrit coté H. II. 22, de la bibliothèque Chigi.

Voici ces comptes tels qu'ils ont été publiés par Carlo Fea (*Notizie*, etc., p. 9) et par Pungileoni (p. 163) :

« Maestro Rafael d'Urbino deve havere ducati 1500 per sua provisione d'anni cinque, cominciati a dì 1 aprile 1514, et finiti a dì 1 aprile 1519, a ducati 300 l'anno, come appare nel conto di M. Simone Ricasoli — D. 1500.

« ... Deve havere ducati 300 d'oro per sua provisione d'un anno a ragione di ducati 300 l'anno finito primo aprile 1520 — D. 300. »

En regard de cet article, on lit :

« 1519 a maestro Rafael da Urbino architteto deve dare duc. 1500, pagatili da Simone de' Ricasoli e Bernardo Bini da Fior. depositarj per sua provisione d'anni cinque cominciati a dì primo aprile 1514. — D. 1500.

« A dì 10 maggio 1520 a M. Rafael duc. 300 per sua provisione di un anno finito primo aprile 1520 pagatili da M. Simone Ricasoli — Sc. 300. »

Malheureusement on ne possède aujourd'hui ni le modèle en bois que Raphaël avait fait exécuter d'après son plan, ni ses esquisses, ni aucune gravure faite d'après ses dessins. Le plan seul nous a été conservé par Serlio, qui l'indique dans le troisième livre de son ouvrage [1] : « Le Bramante commença d'abord les magnifiques travaux de Saint-Pierre; mais, interrompu par la mort, il les laissa inachevés, et le plan de l'édifice n'était pas même complet dans toutes ses parties. C'est pourquoi plusieurs hommes de mérite s'efforcèrent de terminer l'œuvre du Bramante, entre autres aussi Raphaël d'Urbin, peintre, qui était en même temps très-habile en architecture. Ce fut donc, en suivant les données du Bramante, qu'il exécuta le dessin ci-joint. » Ce dessin est le plan que Bonanni [2] a publié aussi, pl. 10, mais en l'attribuant par erreur au Bramante.

Il existe encore un autre plan de Saint-Pierre, attribué à Raphaël, dans le cahier des Dessins d'architecture de Giuliano da San Gallo, à la bibliothèque Barberini à Rome; ce plan, qui ne diffère guère d'ailleurs de celui que nous avons décrit en détail dans l'Histoire de Raphaël, accuse tellement les qualités originales de son génie architectonique, qu'on peut le considérer comme une première esquisse. Il forme une croix latine toute semblable à celle du plan publié par Serlio, avec une large nef au milieu et trois autres nefs ou galeries latérales, plus étroites de chaque côté; chacune d'elles ayant une porte qui s'ouvre sur le mur, à plein vestibule. Un

1. *Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio, raccolte dal Scamozzi* (Venezia, 1854, cart. LXV; ou, dans une édition antérieure, de 1545, cart. XXXVII).

2. *Numismata summarum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia*, etc., a patre Philippo Bonanni (Romæ, 1696).

cintre entoure le chœur et forme une galerie fermée autour de l'enceinte extérieure, tandis que les cintres des transepts ont presque la même ordonnance que dans le plan de Serlio. Le plan à la bibliothèque Barberini présente aussi toujours quatre colonnes disposées carrément entre les quatre pilastres. Le vestibule repose sur trente colonnes au lieu de trente-six qu'on voit dans le plan de Serlio; car les dernières, de chaque côté, sont accouplées. Les piliers, le long de l'église, se trouvent renforcés par des pilastres également accouplés, avec des niches dans les entre-deux. En somme, ce plan est moins grandiose et plus tourmenté que celui qui était déjà connu.

On peut voir combien le plan de Raphaël diffère de celui du Bramante, par une médaille que Caradosso exécuta en 1506; elle porte d'un côté l'effigie du pape Jules II, et sur le revers la vue de la façade de Saint-Pierre d'après le plan projeté, avec l'inscription : TEMPLI. PETRI. INSTAVRATIO. VATICANVS. M. Le plan de l'église semble former une croix grecque avec une grande coupole. La façade offre deux tours sur les côtés, ainsi qu'une espèce de vestibule avec une petite coupole. La même vue de la façade se retrouve encore sur une autre médaille frappée vraisemblablement lors de l'élection de Léon X, car elle porte son effigie sur l'avers, avec cette inscription : LEO. DECIMVS. PONT. MAX. — ROMA. Entre ces deux derniers mots, il y a un lion couché. Agostino Veneziano a gravé une estampe d'après cette médaille, en 1517, avec l'inscription : TEMPLI. PETRI. INSTAVRACIO. MCCCCCVI. — VATICANVS. M. Voy. le *Peintre-graveur* de Bartsch, t. XIV, p. 383, n° 534.

Il résulte des documents que Carlo Fea et Pungileoni ont tirés de l'Extrait des livres des comptes de l'agence des travaux de Saint-Pierre, que Giuliano da San Gallo était déjà chargé de ces travaux depuis le 1er janvier 1514, et par conséquent du vivant de Bramante. Ainsi on lit dans cet extrait :

« Maestro Giuliano da San Gallo deve havere duc. 450 per la provisione di mesi 18 comiuciati a dì 1 gennaro 1514, e finiti a dì 1 luglio 1515, a duc. 25 il mese; come appare dal conto di M. Simone Ricasoli e Bernardo Bini depositarj — Duc. 450. »

Dans l'année 1518, on trouve un autre payement de la même somme.

De ces mêmes actes, il ressort que fra Giocondo eut la direction des travaux depuis le 1er février 1514 jusqu'au 27 mars 1518.

« 1514. 1 agosto. Frate Jocondo, architettore della fabrica di S. Pietro, ha avuto duc. 150 a buon conto del salario, che N. S. gli dona.

« Anno 1518, 27 marzo. Frate Jocondo, architettore, etc., deve havere duc. cinquecento d'oro per tanti si fa creditore a buon conto della provisione a ragione di ducati 300 l'anno a M. Simone Ricasoli e Bernardo Bini da Fior. depositarj : sono per la provisione di mesi venti da finire — Duc. 500. »

A partir du 22 janvier 1517, Antonio da San Gallo, qui jusque-là n'était cité que comme charpentier (*falegname*), faisant les échafaudages, apparait en qualité d'architecte en second, avec un traitement mensuel de 12 ducats et demi. Depuis le 1er mai 1518, ses honoraires furent élevés à 25 ducats par mois, jusqu'à sa mort, survenue à la fin de septembre 1546 :

« Alla rev. Fabrica a dì 24 settembre 1546 sc. 25 moneta pagati per mandato a maestro Antonio da S. Gallo per sua provisione di settembre.

« A dì 13 ottobre 1546 sc. 203 bo. m. a gli heredi di maestro Antonio da San Gallo per resto di rubbia 159 di calce. »

Ces actes authentiques nous montrent quelle importante position Raphaël occupait en comparaison des autres architectes de Saint-Pierre, si bien qu'il nous semble superflu de discuter des opinions erronées qui tendraient à rabaisser cette position. Nous avons déjà vu dans l'Histoire de Raphaël qu'il fut empêché d'activer les travaux de construction, en ce qu'il perdit beaucoup de temps à renforcer les fondations des piliers de sa coupole et qu'ensuite il y eut une pénurie d'argent, occasionnée par les goûts dispendieux du pape et par les frais de la guerre qu'il faisait au duc d'Urbin.

Après la mort de Raphaël, ce fut Baldassare Peruzzi qui lui succéda, le 1er août 1520, en qualité d'architecte en chef; mais il ne reçut jusqu'à sa mort, arrivée en 1536, que la moitié du traitement qu'avait eu Raphaël, c'est-à-dire 150 ducats par an[1]. On adopta aussi un nouveau plan bien plus restreint que le premier et formant une croix grecque avec une coupole. Seb. Serlio donne (cart. 65) la gravure de ce plan. Comme notre but n'est pas de faire ici une histoire de l'église de Saint-Pierre, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur aux renseignements exacts qu'Ernest Platner a rassemblés sur ce sujet dans sa Description de la ville de Rome.

2. *Plan pour la Chapelle Chigi*,

DANS L'ÉGLISE S. MARIA DEL POPOLO, A ROME.

Dans notre Histoire de Raphaël, nous avons énuméré les raisons qui nous font croire que l'illustre peintre avait déjà fait le plan de cette chapelle pour son riche protecteur Agostino Chigi, sous le gouvernement de Jules II. Sa forme est un octogone à pans inégaux, au-dessus duquel s'élève une petite coupole éclairée par une lanterne. A chacun des quatre pans étroits de l'octogone est ménagée une niche entre deux colonnes-pilastres; celles-ci s'élèvent jusque sous la corniche; leurs chapiteaux de marbre blanc sont ornés d'un aigle parmi des feuillages, avec une ordonnance et une exécution parfaites. Quoique ces chapiteaux soient imités de l'antique, ils trahissent pourtant le grand goût du grand maître et son individuelle originalité.

1. Voy. Fea, *Notizie*, etc., p. 18.

La collection de Florence conserve une première esquisse pour cette chapelle. Sur la partie supérieure du dessin sont écrites de la main de Raphaël lui-même les indications suivantes :

En haut : « Locho p. lo spitale. »

A droite sur la longueur : « Muro comune. »

Vers le milieu : « Cupola vano p. (palmi) 88. »

Et à droite la note suivante se rapportant à la coupole : « Questa si può voltare in due modi; cioè el primo di pocha spesa, chel sexto dela copuleta sia principiato in sul medesimo piano della imposta delli archoni; e si domanda detta volta a vela. Lo secondo modo si è fare una cornice in cima alti archi redutta al perfetto tondo, e sopra a questa fare tanto diritto, che si possa cavare li lumi di quella sorte che tu vuoi, o finestre overo ochij tondi, e sopra li ditti lumi fare un altra cornice al tondo dove principij a voltare la cupola. Ma prima darli tanto diritto, quanto l'agietto (aggetto) della cornicie una volta e mezo. »

Au revers de la feuille est dessinée la coupe de la chapelle, et au bas, on lit : « Capella di Agostino Chigij. ch' eh (*sic*) nel Popollo a Roma [1]. »

Les raisons qui nous autorisent à croire qu'il était dans le plan de Raphaël de peindre dans la coupole la Création des étoiles, aussi les autres jours de la Création jusqu'au péché originel, ces raisons, disons-nous, reposent sur ce fait que ces mêmes sujets furent, en effet, exécutés à fresque plus tard (en 1554), par Francesco Salviati. Des raisons semblables nous font admettre que Raphaël se proposait de représenter, sur les trois murs de la chapelle, l'accomplissement des paroles des prophètes, c'est-à-dire la Naissance, la Mort et la Résurrection du Christ. Car, après son décès, Sébastien del Piombo fut chargé de peindre à l'huile ces sujets sur les murs; mais il n'exécuta que la Naissance de la Vierge et avait commencé ensuite le tableau de la Visitation, lorsque la mort le surprit. Quant aux deux groupes en marbre des Prophètes de cette chapelle, nous renverrons le lecteur à ce que nous en avons dit dans le chapitre précédent, qui traite des ouvrages de sculpture de Raphaël.

Que les mosaïques qui ornent les neuf caissons de la coupole aient été exécutées d'après les cartons de Raphaël, dans l'année 1516, c'est ce que témoigne encore l'inscription qu'on lit sur le flambeau du petit génie qui est auprès de Vénus : LV. D. P. V. F. 1516. (*Luici de Pace Veneziano fecit* 1516.) Fioravante Martinello (*Roma ricercata nel suo sito*, p. 125) rapporte, à ce sujet, ce qui suit : « Il mosaico è condotto a fine nel 1516 da Aloisio de Pace Veneziano, che ardì lasciare il suo nome abbreviato intorno ad una face che porta Amore. » Ce maître est aussi appelé maestro Quisaccio. Selon le *Guida di Roma* de Melchiorri, publié en 1834

1. Voy. la note au Vasari, edit. de Florence, 1852, vol. VIII, p. 46.

(p. 277), ce fut Marcello Provenzale qui exécuta les mosaïques; mais cet artiste est né cinquante-cinq ans après la mort de Raphaël! Melchiorri se trompe aussi, quand il attribue les cartons de ces mosaïques à Cecchino Salviati.

Le 18 août 1519, dans le pressentiment de sa fin prochaine, Agostino Chigi fit son testament, dans lequel il prenait les dispositions suivantes à l'égard de cette chapelle :

« Item voluit pro capellâ sitâ in ecclesiâ monasterii sanctæ Mariæ de Populo de Urbe sub invocatione sanctæ Mariæ de Loreto per ipsum testatorem incœptâ, perficiatur juxtâ ordinationem per ipsum testatorem alias factam, de quâ ordinatione Mgr Raphael de Urbino, et Mgr Antonius de Sancto Marino sunt bene informati[1]. » Mais Raphaël devait cesser de vivre quelques jours avant Agostino Chigi, et ni l'un ni l'autre ne put voir la chapelle achevée.

La peinture inachevée de Sebastiano del Piombo fut enlevée du mur et transportée sur toile, lorsqu'on fit construire par Bernini les mausolées d'Agostino et de Sigismondo Chigi. Les fragments du tableau de la Visitation qui étaient dans la galerie du cardinal Fesch ont passé en Angleterre. Ce fut Francesco Salviati qui reçut, en 1554, la commande de peindre les sept jours de la Création jusqu'au péché originel sur les huit champs réservés entre les fenêtres de la coupole et dans les caissons ronds au-dessus des niches, ce qu'il exécuta en peu de temps.

Les mosaïques de la coupole contiennent, dans le rond du milieu, la figure du Créateur entouré de huit champs, sur l'un desquels on voit un Ange montrant du geste un globe céleste, qui, avant la restauration conduite par Bernini en 1654, portait l'inscription suivante : *Fiant luminaria in firmamento cœli*. Sur les autres champs, on voit le soleil (Apollon), la lune (Diane) et cinq planètes : Saturne, Jupiter, Mars, Vénus et Mercure; ces demi-figures sont exécutées sur fond d'or, et chacune d'elles est groupée avec un ange[2]. Les draperies, aussi rehaussées d'or, devaient, dans l'origine, produire un effet éclatant. Cependant elles sont d'une exécution grossière qui n'échappe pas à l'œil, quoiqu'elles soient mal éclairées.

Il s'est conservé deux esquisses très-énergiquement dessinées à la san-

1. Voy. Carlo Fea, *Notizie*, etc., p. 7.

2. L'adjonction des anges semble avoir été indiquée par les vers du Dante (*Paradiso*, canto II) :

Lo moto e la virtù dei santi giri
Come dal fabbro l'arte del martello
Da beati motor convien che spiri.

Et dans son *Convito*, Dante dit :

Li movitori
Del cielo della Luna siano dell' ordine degli
Angeli, e quelli di Mercurio siano gli
Arcangioli e quelli di Venere siano li Troni.



guine pour la figure du Créateur et pour celle d'un des anges. Ces esquisses se trouvent toutes deux dans la collection d'Oxford. Le dessin de la figure de Mars avec l'ange est dans la collection Wicar à Lille.

Gravures d'après les neuf mosaïques.

Nicolas Dorigny, 1695, 9 pl. pet. in-fol., avec une dédicace à *Ludov., duci Burgundiæ*. — Hieronymus Boellmann, avec une dédicace à *Theophilo Volcamer*, 9 pl. in-4°. En contre-partie. — Ludw. Gruner : *I. Mosaici della cupola nella cappella Chigiana di S. Maria del Popolo, in Roma, inventati da Raffaello Sanzio d'Urbino, incise da Lodovico Gruner, illustrate da Antonio Grifi*. (Roma, presso l'editore, 1839.) 10 pl. in-fol., avec 18 pages de texte. Secondo edition, Londres, 1850. 11 pl., dont une coloriée. — Landon, n[os] 166-170.

Francesco Aquila a gravé à l'eau-forte deux planches in-folio contenant des coupes de la chapelle. On les trouve souvent séparées, mais elles font vraisemblablement partie de quelque grand ouvrage d'architecture.

3. *Façade pour l'église S. Lorenzo,*

A FLORENCE.

On a déjà vu, dans l'histoire de Raphaël, que, sur l'ordre de Léon X, il s'était rendu à Florence dans l'hiver de 1515 à 1516, afin de s'entendre avec le pape au sujet de la façade qui manquait à l'église S. Lorenzo érigée par ses ancêtres; on se souviendra aussi que Raphaël proposa son plan concurremment avec Michel-Ange, Jules de San Gallo, Baccio d'Agnolo et Andrea et Jacopo Sansovino, et que Michel-Ange sut amener le pape à lui abandonner en entier l'exécution de cette façade. Tel est, du moins, le récit de Condivi. Vasari, au contraire, attribue uniquement l'élimination des autres concurrents à l'obstination de Michel-Ange, qui ne voulait admettre la coopération d'aucun autre artiste. C'est ce que dit aussi Baccio Bandinelli dans sa lettre du 7 décembre 1547 au duc de Toscane, laquelle est imprimée dans les *Lettere pittoriche*, t. I[er], n° 27, p. 71. On y lit : « Je me rappelle que, lorsque j'étais chez le pape Léon, à Florence, Sa Sainteté manda Raphaël d'Urbin et le Bonarroto, pour s'expliquer avec eux au sujet de la façade de S. Lorenzo. Il fut décidé que Michel-Ange ferait des modèles en terre, de la grandeur de l'exécution en marbre, pour les statues et les bas-reliefs, modèles qui seraient ensuite exécutés par de jeunes artistes sous sa surveillance. Et que Votre Excellence sache donc que si Michel-Ange n'exécuta jamais ces modèles, c'est qu'il ne voulait jamais accepter l'ordre de qui que ce soit, afin de ne former aucun élève et pour que la gloire de ses œuvres ne rejaillît pas sur votre maison. Le pape Clément, de bienheureuse mémoire, me dit aussi qu'il ne put jamais obtenir de lui l'exécution de ces grands modèles. » Il ne faut pourtant point oublier ici que Baccio Bandinelli était un adversaire passionné de Michel-Ange, car il fut même accusé d'avoir détruit, pendant les troubles de Florence, le magnifique carton des Baigneurs, qui passait pour le chef-d'œuvre de ce maître.

Le plan de Michel-Ange pour la façade est conservé dans sa famille, qui existe encore à Florence. Voici les dispositions principales de ce plan : devant la grande nef est un vestibule ouvert, porté par quatre colonnes sur de hauts piédestaux. A chacun des côtés, des portes, surmontées de bas-reliefs, conduisent aux nefs latérales. Deux étages à colonnes superposées règnent des deux côtés. Sur la grande corniche qui couronne le tout, il y a quelques statues. C'est, en somme, un plan grandiose, mais qui manque de liaison.

On ne saurait plus aujourd'hui préciser quel était le plan de Raphaël pour cet édifice ; toutefois, trois plans différents ont été donnés comme étant le plan original. Le comte Algarotti (*Opere*, t. VI, p. 219, éd. de Livourne) dit que le baron de Stosch, à Florence, possédait un dessin de Raphaël pour la façade de S. Lorenzo, dessin dont il lui avait envoyé une copie. Nous n'avons pu savoir ce qu'était devenu, soit le dessin, soit la copie. Au reste, A. F. Gori dit, dans ses notes à la *Vie de Michel-Ange*, par Condivi (p. 132), que le dessin appartenant au baron de Stosch n'était point semblable au plan qui est conservé dans la bibliothèque Laurenziana à Florence, plan attribué tantôt à Raphaël, tantôt à Michel-Angé. Mais, à la vérité, ce plan n'est digne ni de l'un ni de l'autre, car il est désagréable et mesquin dans sa disposition générale ; il manque de beauté et d'harmonie dans les détails, et, tout compliqué qu'il soit, il est maigre d'effet. On n'y découvre pas la moindre trace du génie de Raphaël. Quoi qu'il en soit, cependant, ce plan est un ouvrage du temps, et, selon toute apparence, un de ceux qui ont figuré au concours.

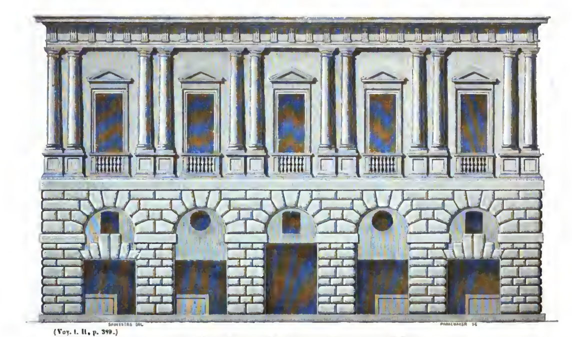
On pourrait avec plus de probabilité chercher le plan que Raphaël fit pour S. Lorenzo dans un dessin à la plume, de sa main, qui représente la façade d'une église avec trois grands arcs et deux tours. Ce dessin passa du cabinet Crozat dans la collection Albertine, à Vienne. Le comte de Caylus en a fait une eau-forte. Afin de prévenir toute confusion, nous devons dire que l'estampe représentant une façade d'église, que Comoli a vue dans la *Raccolta Corsiana*, t. III, est celle qui a été gravée par Caylus ; c'est donc par mégarde qu'il a donné le nom de Le Comte au graveur de cette estampe.

L'ordonnance générale de ce plan ayant déjà été décrite en détail dans notre Histoire de Raphaël, nous ne pouvons qu'y renvoyer le lecteur ; mais nous ajouterons encore ici les remarques suivantes : le groupement des différentes parties de l'édifice révèle, d'une part, l'étude de l'antiquité romaine, et, d'autre part, l'influence de l'architecture toscane. Par contre, la disposition des deux tours sur les côtés est empruntée à la manière de bâtir du Moyen-âge, comme on en voit tant d'exemples, surtout en France et en Allemagne, mais rarement en Italie, puisque les églises de ce dernier pays ont pour la plupart une seule tour, et quelquefois cette tour n'est

pas même adhérente à l'église. Mais déjà le Bramante, dans son plan pour l'église Saint-Pierre, avait adopté l'ordonnance si imposante des deux tours placées aux deux côtés de la façade, et Raphaël, après lui, conserva aussi les deux tours. La forme pyramidale de ces tours, flanquées de quatre tours plus petites, rappelle la manière de bâtir du treizième siècle, mais le caractère organique de l'architecture gothique ne s'y retrouve point. Néanmoins, la façade projetée dans cette esquisse aurait produit un bel effet, surtout à cause de ses trois grands arcs ; on est frappé de son aspect grandiose et harmonieux qui excite l'admiration, comme tous les ouvrages créés par le génie de Raphaël. La façade projetée par Michel-Ange, portant l'empreinte de l'antiquité romaine, est plus simple et d'un aspect plus majestueux. Mais, comparativement, celle de Raphaël, malgré l'absence d'un style fondamental, offre cependant plus de liaison dans toutes ses parties, plus de goût dans ses détails et plus d'originalité dans sa conception. Quoi qu'il en soit, si l'un ou l'autre de ces deux projets avait pu être exécuté, l'église S. Lorenzo n'attendrait pas encore une façade et la ville de Florence aurait un ornement de plus.

4. *Plan pour l'église S. Giovanni Battista dei Fiorentini,* A ROME.

Lorsque le pape Léon X chargea le consul des Florentins, à Rome, Lodovico Capponi, de construire une église en l'honneur du patron de Florence, dans la rue Giulia, si l'on en croit Vasari (dans la Vie de Jacopo Sansovino), Raphaël présenta aussi un plan pour cette église, en concurrence avec Antonio di San Gallo, Baldassare Peruzzi et Jacopo Sansovino (c'est sans aucune preuve que Missirini ajoute à ces noms celui de Michel-Ange). Le pape donna la préférence au plan de Jacopo Sansovino. Nous n'avons pas le moindre renseignement sur le plan proposé par Raphaël ; quant au plan de Jacopo Sansovino, il a été publié par Sébastien Serlio, dans le second *Livre de l'Architecture*. On sait, au sujet de la construction de cette église, que les fondations, qui reposaient sur un terrain fangeux, s'écroulèrent, et que l'architecte, maître Jacopo, se trouvant alors malade à Florence, ce fut Antonio da San Gallo qui répara le dommage en son absence. La mort de Léon X interrompit les travaux, et, lorsqu'on les reprit sous Clément VII, le sac de Rome, en 1527, les fit de nouveau abandonner. C'est beaucoup plus tard que l'église fut terminée par Jacopo della Porta. Mais on doit rappeler les ouvrages d'architecture hydraulique, exécutés par Jacopo Sansovino, pour les besoins de cette construction, comme en fait foi une lettre de Pietro Aretino, adressée à cet architecte, le 20 novembre 1537. Voici un passage de cette lettre où Raphaël est nommé : « Ma si dee perdonargli le spronate, che per ciò vi danno, sendo voi atto a restaurargli i Tempi, le statue e i palazzi di già ; essi non veg-



(Voy. t. II, p. 399.)

LA MAISON DE RAPHAEL, A ROME

Reproduction d'une Estampe publiée en 1549, par Antonio Lafreri.

gon' mai la chiesa dei Fiorentini, che fondaste in sul Tevere con istupor' di Raphaello da Urbino, d'Antonio da San Gallo, e da Baldassare da Siena. »

5. *Plan pour la restauration de l'église S. Maria in Domenica,*

NOMMÉE AUSSI DELLA NAVICELLA.

Cette église, située sur le monte Celio, a été, selon Filippo Titi (*Ammaestramento utile e curioso di pittura, scultura et architettura*, etc. Roma, 1686, p. 184), restaurée d'après les dessins de Raphaël. Selon le même auteur, la frise peinte dans cette église serait de Jules Romain et de Perino del Vaga. Mais cette frise est si détériorée qu'on ne saurait affirmer ce qu'elle était dans son état primitif. Par contre, le petit vestibule à cinq arcades, à pilastres toscans-doriques, représente tout à fait la belle architecture du commencement du seizième siècle, dans les manières de Baldassare Peruzzi. Il n'est donc guère probable que le plan de restauration ait été fait par Raphaël, car non-seulement il n'existe point de documents à ce sujet, mais, comme le dit Melchiorri dans son *Guida metodica di Roma* (1834, p. 294), la construction de ce vestibule n'a pu être faite que vers l'année 1500, et par conséquent avant l'arrivée de Raphaël à Rome (1508). En tout cas, la restauration d'une partie de l'église est d'une époque antérieure au pontificat de Léon X; car la frise, sous le fronton, porte cette inscription : DIVAE VIRGINI TEMPLVM IN DOMINICA DIRVTVM IO. MEDICES CARD. INSTAVRAVIT. — Cependant il est à remarquer que les clefs des voûtes du vestibule sont ornées de têtes de lions, ce qui semble être une allusion au nom du pape Léon X.

6. *Plan de la Maison de Raphaël.*

Vasari dit dans la Vie du Bramante : « Il fit bâtir dans le Borgo un palais qui appartenait à Raphaël d'Urbin. Ce palais est entièrement exécuté en briques et en mortier coulé (*getto con calce*); les colonnes et les corniches sont d'ordres dorique et rustique. Ç'a été une nouvelle et très-belle invention que d'employer ce mortier. » — Le même écrivain dit encore dans la Vie de Raphaël : « Afin de laisser un souvenir de lui, il éleva, dans le Borgo, à Rome, un palais que le Bramante fit construire en mortier (*getto*) coulé. » — Il ressort de ces deux passages, que c'est bien Raphaël qui bâtit lui-même sa maison et non le Bramante[1]. Si donc Antonio Michiel de Ser Vettor, dans sa lettre du 11 avril 1520, déjà citée, dit que Raphaël acquit cette maison du Bramante pour 3,000 ducats, on doit en induire que cette somme était destinée à couvrir seulement les dépenses de la construction que le Bramante avait dirigée.

1. Malgré l'obscurité du second passage sur lequel se fonde M. Passavant pour attribuer à Raphaël la construction de ce palais, nous croyons que Vasari n'a pas même voulu dire que le plan de l'édifice avait été fait par Raphaël. (*Note de l'éditeur.*)

Ce fut certainement Raphaël qui fit le plan de cette maison, d'autant mieux que l'ordonnance générale et la saillie du profil des corniches concordent parfaitement avec d'autres œuvres architecturales du maître, et notamment avec le palais Coldrolini. La maison de Raphaël était située à l'extrémité de la Via di Borgo Nuovo, près de la place Saint-Pierre, mais il n'en reste plus aujourd'hui qu'un seul pilier qui en faisait l'encoignure; rebâtie en entier et agrandie, elle porte aujourd'hui le nom de *Palazzo Accorambonj*. Le plan de cette maison nous a été conservé par une gravure qui fut publiée par Ant. Lafreri, en 1549, avec cette inscription : *Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romæ extructum*. D'après l'échelle métrique qui est jointe à ce plan, l'édifice avait 105 palmes de façade; l'étage inférieur, 30 palmes de hauteur, et le premier étage, 34 palmes 6. L'étage du rez-de-chaussée, bâti dans le genre rustique, avait cinq portes voûtées, dont celle du milieu servait de principale entrée et les quatre autres conduisaient à des boutiques. L'étage supérieur était orné de colonnes doriques accouplées et engagées dans le mur, avec des corniches du même ordre et cinq fenêtres à balustrades et à frontons. Tout le bâtiment avait un caractère plein de noblesse, tout à fait digne de Raphaël. D'après la lettre, déjà citée, de M. A. Michiel de Ser Vettor, Raphaël aurait légué sa maison au cardinal da Bibiena. Cette assertion pourrait cependant paraître mal fondée, puisque le cardinal n'a pas habité cette maison et qu'il mourut au Vatican, le 9 novembre 1520, n'ayant jamais, comme le rapporte Pâris de Grassi, possédé de domicile à Rome. Ajoutons qu'on eut même de la peine à trouver un local convenable dans le Borgo pour y exposer publiquement ses restes mortels. Mais cependant Visconti suppose qu'au moment de la mort du cardinal la maison de Raphaël était encore remplie de ses ouvrages d'art et de ses meubles, et qu'on n'y eût pas trouvé place pour une exposition funèbre aussi solennelle, ou bien que ladite maison était déjà occupée par la famille Bibiena, qui ne se sera pas souciée d'y recevoir le corps du défunt. En outre, il est certain que cette maison porta plus tard le nom de Palazzo Bibiena. C'est en raison de cette dénomination que Martinelli, dans son ouvrage intitulé : *Le Cose meravigliose della città di Roma*, 1589, et d'autres écrivains après lui sont tombés dans cette erreur, que Raphaël avait habité la maison du cardinal da Bibiena et qu'il y était mort! Pietro Ferrerio, dans sa *Raccolta dei Palazzi di Roma* (pl. 15), commet une autre erreur, quand il présente le palais de Giov. Battista Branconio dell' Aquila comme ayant été celui de Raphaël. Cette erreur a été répétée aussi par Sandrart, Comolli, Fea et par nous-même, jusqu'à ce que Visconti eût découvert la gravure, publiée d'abord par Lafrerio et ensuite par Pontani, gravure qui nous a fait connaître quelle était réellement la maison de Raphaël.

7. *Plan pour la cour de S. Damaso,*
AU VATICAN.

Le pape Paul II (mort en 1471) avait chargé Giuliano da Mariano de faire un plan pour la cour de S. Damaso au Vatican, et, suivant Vasari, cet architecte y fit élever trois étages en travertin et décora les plafonds de dorures et de divers ornements. Sous Jules II, le Bramante reçut l'ordre de restaurer cet édifice et de lui donner une meilleure architecture; mais il paraît que les travaux étaient peu avancés à l'époque de sa mort, car ce fut Raphaël qui compléta les constructions en ajoutant au plan du Bramante un quatrième étage avec une galerie ouverte (*loggie*) à colonnes. Il est certain que sous Léon X tout le côté de l'ouest, qui est la partie la plus belle et la plus considérable de ces constructions, a été fait d'après un plan de Raphaël; on lui attribue aussi la façade du nord, laquelle ne fut cependant terminée, avec celle de l'est, que sous Grégoire XIII par Cristoforo Roncalli, et sous Sixte V par Domenico Fontana.

8. *Plans pour différentes Maisons particulières.*

a.) Le Palais Branconio. Ce palais, construit pour le chambellan du pape Gio. Battista Branconio d'Aquila, fut démoli lors de l'agrandissement de la place Saint-Pierre pour faire place à la colonnade de Bernini. La façade principale de ce palais, large de 102 palmes, regardait l'ancienne place et consistait en trois étages. Celui du rez-de chaussée, soutenu par des colonnes doriques engagées dans le mur, avait une porte au milieu avec deux boutiques de chaque côté. Au second étage, de petites colonnes d'ordre ionique ornaient les cinq fenêtres à frontons pointus ou arrondis que Raphaël avait introduits dans l'architecture à l'imitation de l'antiquité romaine. Des niches entre les fenêtres et six médaillons avec des têtes en relief augmentaient encore la richesse architectonique de cette façade. Les armes de Léon X, au-dessus de la fenêtre centrale, étaient accompagnées de deux aigles, en allusion au nom de la famille dell' Aquila. Au troisième étage, il y avait de plus petites fenêtres avec un encadrement emprunté à l'antique. Le tout était couronné d'une corniche ionique, avec des balustrades dans le goût particulier à Raphaël. Vasari rapporte que Giov. da Udine avait décoré d'ouvrages de stuc la façade. Pungileoni (p. 177) nous apprend que ce palais avait changé de propriétaire en 1553; ce fait est constaté dans un livre de notes écrites par Giuseppe Branconio à partir de l'année 1559, manuscrit qui se trouve dans les archives du marchese Torres à Aquila. On y lit : « Ricordo facemo como el dì 3 marzo 1553 Alexandro Branconio vendè lo palazzo di Roma in Burgo dove si dice el palazzo dell' Aquila al sig. Baldoino di Monti per scudi cinque mila e cinque centu sicome appare nell' offitio di N. Spirandi Notario. »

Quand Bernini, pour élever la colonnade de la place Saint-Pierre, dut

faire abattre beaucoup de maisons, ce palais ne trouva pas grâce devant le marteau des démolisseurs. Alexandre II l'acheta donc à cet effet, pour 7,163 scudi 34 baj. rom., au prieuré de Malte, ce qui est constaté dans les extraits de livres de comptes de l'administration des bâtiments de Saint-Pierre, manuscrit de la bibliothèque Chigi, t. II, p. 22. (Voy. Carlo Fea, *Notizie*, etc., p. 31.) — Pietro Ferrario a donné, dans sa *Raccolta di Palazzi moderni* (t. Ier, pl. 15), un plan de ce palais, mais il a eu le tort de le présenter comme étant celui de Raphaël même, et il est cause que Sandrart a reproduit la même erreur dans son *Academia tedesca della architectura*, etc., t. III, partie IIe, p. 3.

b.) Le Palais Coltrolini, près de S. Andrea della Valle, à Rome, nommé aujourd'hui Palazzo Vidoni, n'est pas cité par Vasari, il est vrai, mais toutefois il a été attribué par des écrivains postérieurs, et cela non sans raison, à Raphaël, puisque, dans son ensemble, il est en parfait rapport avec d'autres productions architecturales du grand peintre, et qu'il a été d'ailleurs publié dans la *Raccolta di Palazzi moderni del Pietro Ferrerio, pitt.*, avec cette légende : *Palazzo del sig. cav. Coltrolini alla Valle, architettura del amirabile Raffaele Sanctio da Urbino, fabricato l'anno* MDXV. — Ce palais, qui est représenté avec neuf fenêtres dans la largeur entre les colonnes accouplées, offre déjà le troisième étage qui fut ajouté plus tard par Niccola Sansimoni. Sandrart aussi, dans son *Académie* (t. III, part. I, pl. 1), a reproduit ce palais sous le nom de Palazzo Caffarelli, mais en lui donnant seulement dans ce plan douze fenêtres de face. Dans Pontani, il est représenté avec les quatorze fenêtres qu'il a aujourd'hui. Ce palais a successivement appartenu aux cardinaux Caffarelli, Stoppani, Acquaviva et Vidoni ; ce dernier en est le possesseur actuel.

Le cardinal Francesco Stoppani avait fait poser dans l'escalier cette inscription :

Has ædes Raphaelis Sanctii Urbinatis
Ingenio et arte extructas,
Caroli V Cæsaris hospitio illustres,
Joan. Franciscus card. Stuppanius
Comparavit, auxit, refecit, ornavit
Ann. S. 1767.

Le cardinal Vidoni a remplacé cette inscription par la suivante :

Ædes Raphaelis Sanctii Urbinatis
Ingenio et arte extructas,
Caroli V Cæsaris hospitio illustres,
Petrus S. R. E. card. Vidoni,
Maternæ hæreditatis ære,
Ann. Salutis 1825, comparavit et auxit.

Ce palais, étant souvent nommé Palazzo Caffarelli, a quelquefois été

confondu avec le palais Bernardino Caffarelli, qui fut bâti d'après le plan de Lorenzetto. Voy. Vasari, dans la Vie de Lorenzetto, t. VI, p. 95.

c.) La maison du chirurgien Jacobo da Brescia. En 1515, le pape Léon X fit vendre pour mille ducats un terrain situé à l'angle de la rue Sixtina et Alexandrina in Vaticano, à Giacomo da Bartolomeo da Brescia, lequel y fit bâtir la maison qu'on voit encore aujourd'hui, afin de loger, en sa qualité de médecin du pape, plus près du Vatican[1]. Nous avons vu encore, sur un mur latéral de cette maison, l'inscription suivante : LEONIS X. PONT. MAX. LIBERALITATE IACOBVS BRIXIANVS CHIRVRGVS AEDIFICAVIT. Cette inscription fut enlevée en 1845, lorsque cette maison eut à subir des réparations générales qui ne lui furent point favorables. On l'a pourtant conservée dans ses principales parties, et elle porte encore le caractère du style architectonique de Raphaël. Cette maison, qui consiste en trois étages, est bâtie en briques; les encadrements des portes et des fenêtres, ainsi que les corniches, sont en pierres de Peperino. Au rez-de-chaussée, la porte au milieu est accompagnée de deux portes plus larges sur les côtés, pour des boutiques; il y a, en outre, des fenêtres plus petites au-dessus des portes. Les cinq fenêtres du premier étage ont des frontons alternativement triangulaires et cintrés. Les pilastres doriques de ces fenêtres s'harmonisent parfaitement avec la disposition un peu massive de l'édifice. Le troisième étage, au-dessus de la corniche d'ordre dorique, qui est fortement saillante, a plus de simplicité. Les indications que nous avons données plus haut, aussi bien que l'ancienne inscription qu'on voyait sur la maison même, contredisent suffisamment l'opinion de ceux qui veulent que ce soit la maison de Jacopo Sadoleto. Aussi peu fondée est l'opinion suivant laquelle Jules Romain aurait fait le plan de cette maison, puisque, en 1515, cet artiste ne pouvait aider Raphaël dans ses travaux d'architecture, qu'en faisant les épures de ses dessins. Sandrart donne, à la planche XXXX de son *Academia tedesca*, une bonne gravure de cette maison, laquelle, à cette époque, appartenait à un sieur Joseph Costa; mais on la regardait alors comme une œuvre de Baldassare Peruzzi.

d.) Les Écuries d'Agostino Chigi. Le plan de ces écuries est attribué à Raphaël par Vasari. Si elles se trouvaient à côté de la maison appelée aujourd'hui la Farnesine, on pense qu'elles ont été détruites, et même, selon Gaspare Celio, dans ses *Memorie de' nomi degli artefici delle pitture*, etc., *di Roma* (Napoli, 1638), elles n'auraient jamais été achevées. Ce dernier écrivain, à l'opinion duquel s'est rangé Pontani, croit aussi que la petite maison du jardin, près du Tibre, a été bâtie d'après le plan de Raphaël. Toutefois, ce petit bâtiment, qui est d'une belle architecture

1. Voy. Pontani, *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio*, etc., p. 15.

toscane, nous semble plutôt porter le cachet de Baldassare Peruzzi, qui, comme on sait, a bâti le palais de la Farnesine. Pontani va encore plus loin que Celio ; il veut que Raphaël ait fait aussi le plan de l'édifice principal, c'est-à-dire de la Farnesine, quoique Vasari attribue positivement ce palais à Baldassare Peruzzi, qui le bâtit pendant les années 1509-1510, et qui, de plus, décora de peintures à fresque le plafond de la grande salle, en 1511. Ce fut en 1512 que Sébastien del Piombo peignit à fresque les lunettes de la même salle. Raphaël y peignit plus tard aussi sa célèbre Galatée et, plus tard encore, les sujets de la fable de l'Amour et Psyché sur la voûte du vestibule. Du reste, l'architecture de la Farnesine, si belle d'ailleurs, est très-différente de celle de Raphaël, et très-analogue, au contraire, à celle de Peruzzi.

e.) Le plan de la villa du cardinal Giulio de' Medici, appelée aujourd'hui Villa Madama, est de l'invention de Raphaël, comme nous l'avons déjà dit dans la Vie du maître, et quoique Jules Romain l'ait exécuté seulement après la mort de ce grand artiste. Ce fait n'est pas seulement mentionné deux fois dans l'ouvrage de Vasari, mais il est encore prouvé par une lettre du comte Baldassare Castiglione, du 13 août 1522, dont l'original se trouve chez les Olivetans, à Pesaro. Cette lettre, adressée à Francesco Maria, duc d'Urbin, fut publiée pour la première fois par Pungileoni; elle renferme le passage suivant : « Illustrissimo et Exellentissimo signore e Patrone mio : in questo punto ho ricevuto una di V. Exza dei 3 del presente nella quale la mi ricerca ch' io voglia scrivergli qualche cosa di novo, e mandarli la lettera di Rafaello, bona mem. dove egli descrive la casa, che fa edificare monsignore Rmo de Medici : questa io non la mando perchè non ho copia alcuna qui, perchè mi restò a Mantova con molte altre cose mie : ma a questi dl si è partito di quà D. Jeronimo fratello cugino del prefato Rafaello : il quale stimo che abbia copia di essa lettera. E V. Exza potrà da lui essere satisfatto; perchè è partito per venire a Urbino. »

Sébastien Serlio aussi, dans son ouvrage intitulé : *Cinque Libri d'architettura* (Venise, 1551), dit de cette villa ce qui suit : « Fuori di Roma, poco discosto del monte Mario, è un bellissimo sito, con tutte quelle parti, che ad un luogo di piacere si ricerca; le quali parti singulari io tacerò piutosto che dirne poco. Ma solamente io tratterò e dimostrerò una Loggia con la sua faccia ordinata dal divino Raffaello d'Urbino, ben che egli fece altri appartamenti et dette principio grande ad altre cose.

Le plan de cet édifice, situé sur le penchant d'une montagne, forme presque un carré, dont la face du nord-est est ornée d'un vestibule à trois grandes arcades. Ce vestibule, entouré d'une spacieuse terrasse à jets d'eau, présente un aspect grandiose, qui n'est pas sans analogie avec celui du temple de la Paix sur le Forum Romanum. En outre, on admire,

sous ces trois arcades du vestibule, les belles peintures et les beaux ornements de stuc, exécutés par Jules Romain et Giovanni da Udine. La face sud-est de l'édifice est percée de grandes fenêtres d'où l'on jouit d'une vue superbe qui embrasse la ville, le fleuve et les montagnes. Le côté sud-ouest de la villa devait, à l'instar d'un théâtre antique, former un demi-cercle entouré de colonnes; mais cette partie des constructions ne fut point achevée, et elle est aujourd'hui à moitié tombée en ruine. Cette villa devint, après la mort de Clément VII, la propriété du chapitre de Sant'Eustachio, qui s'en dessaisit en la cédant à madame Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme et de Plaisance, gouvernante des Pays-Bas[1], et, par suite du dernier mariage de cette princesse avec un membre de la famille Farnese, la villa, qui a retenu le nom de Madama, passa par héritage au roi de Naples.

Il existe plusieurs gravures de la Villa Madama, entre autres dans la *Roma moderna* de Venuti Ridolfino (Roma, 1766), pl. 2, p. 520.

Parmi les belles petites fresques du vestibule, il s'en trouve une d'après une composition de Raphaël, laquelle est empruntée à la description que Philostrate fait d'une peinture antique nommée les Amours. Dans cette fresque, Vénus est entourée d'une foule de petits Amours. Il existe, de cette composition, une gravure sur bois au clair-obscur, de forme ovale comme le tableau. Elle est de Hugo da Carpi. Voy. Bartsch, t. XII, p. 107, n° 3. — Une première esquisse de Raphaël, pour les Amours de cette fresque, se trouve dans la collection de Dusseldorf.

f.) Plan du Palais Pandolfini dans la rue San Gallo à Florence, appartenant aujourd'hui à la comtesse Nencini. L'extérieur du bâtiment principal a déjà été décrit en détail dans notre histoire de Raphaël; il nous reste seulement à indiquer ici que Raphaël sut, en maître expérimenté, rendre invisible à l'œil l'irrégularité du terrain, quoique la maison forme un angle vers la rue S. Salvestrina. L'escalier aussi est avantageusement placé et les appartements sont bien distribués. La chapelle, qui occupe le rez-de-chaussée, a une entrée dans la rue principale. La porte cochère, dans le genre rustique, est placée à côté du corps de logis principal et au centre des bâtiments, car les remises se trouvent cachées derrière un mur pourvu de fenêtres analogues à celles du rez-de-chaussée. Le jardin est orné de statues antiques et la cour d'une belle fontaine. Dans la frise de la corniche principale est cette inscription gravée en grandes lettres : IANNOCTIVS. PANDOLFINIVS. EPS. TROIANVS. LEONIS. X. ET. CLEMENTIS. VII. PONTI. MAX. BENEFICIIS. AVCTVS.

1. Marguerite était fille naturelle de l'empereur Charles V et de Jehanne van der Gheenst. (Voy. le *Messager des sciences et des arts de la Belgique*, Gand, 1836, p. 417.) Elle fut mariée en premières noces au duc Alexandre de Medicis, et puis à Ottavio Farnese, duc de Parme.

Dans l'ouvrage intitulé : *Scelta d'architettura* de Ferdinando Ruggieri (t. II, pl. 73 à 75), on a reproduit les fenêtres, les colonnes et d'autres détails de ce palais, qui est également gravé, avec les mêmes plans et élévations, dans l'*Architecture toscane* de Grandjean de Montigny et A. Famin (Paris, 1815), savoir :

Pl. 33. Plan et élévation.
— 34. Façade du côté de la rue San Gallo.
— 35. Façade latérale sur cour et jardin.
— 36. Détails des fenêtres et des corniches.

g.) Plan et modèle pour la maison Uguccioni sur la place du Vieux-Palais à Florence. Nous avons déjà donné, dans l'Histoire de Raphaël, la description de ce bel édifice. Nous ignorons si le modèle figuré, cité dans les *Bellezze di Firenze* de Giovanni Cinelli (1677), existe encore, mais nous pouvons dire avec certitude que ce palais n'est pas de Michel-Ange, ainsi que Francesco Bocchi l'a prétendu le premier, et pas davantage de Palladio, comme le supposent MM. Grandjean et Famin ; bien plus, cet édifice porte en toutes ses parties le cachet incontestable du style architectural de Raphaël, style surtout analogue à celui qu'on remarque au palais Coltrolini à Rome.

Dans l'ouvrage de MM. Grandjean de Montigny et A. Famin (*Architecture toscane*, 1815), la pl. 46 donne l'élévation de la façade, et la pl. 47 des détails d'architecture, comme chapiteaux et piédestaux, frontons de fenêtres, balustres, etc.

h.) Dessin d'une Villa. Cette esquisse se trouve sur une feuille qui passa de la collection Fries à Vienne dans celle d'Oxford. La façade consiste en un corps de logis central de peu de largeur, avec deux ailes plus élevées et à frontons. Le vestibule, qui règne sur toute la largeur de cette façade, est composé de trois arcades reposant sur deux colonnes. Deux corps de logis moins élevés touchent aux deux côtés des ailes. Au centre du premier étage est une grande fenêtre divisée par deux pilastres et surmontée d'un grand cintre. Les ailes offrent, au-dessus de chaque fenêtre, une autre fenêtre plus grande divisée par deux pilastres. L'ordonnance de tout l'édifice est d'un effet très-pittoresque.

Pontani émet la supposition (p. 35-36 de son ouvrage) qu'outre les maisons citées jusqu'ici à Rome comme ayant été construites d'après les plans de Raphaël, il y en aurait encore deux autres exécutées aussi d'après ses plans. Ce seraient le Palazzo sur le monte Vecchio et la Loggia du palais delle Convertende. Mais Pontani n'appuie cette opinion sur aucun document ; du reste, ces bâtiments ne répondent nullement aux dispositions caractéristiques de l'architecture de Raphaël ; ils ont même quelques détails qui ne se trouvent jamais dans les édifices qu'il a fait élever ; c'est pourquoi on ne s'explique pas comment on a pu les lui attribuer.

On sait, d'ailleurs, que le dernier palais susnommé a été bâti par Baccio Pintelli pour le pape Sixte IV; il servit de demeure à la reine Caroline de Chypre. Quant à la Loggia, c'est un accessoire ajouté postérieurement au palais delle Convertende. Selon une tradition locale, Raphaël aurait peint la Transfiguration dans la chambre qui fait l'angle de ce palais, et ce serait là qu'en présence de son tableau inachevé ses restes mortels auraient été exposés.

Nous dirons, en terminant, que l'architecture de Raphaël, celle surtout dont le Palais Pandolfini est le spécimen le plus complet, n'a pas été sans influence sur les constructions des architectes florentins, notamment sur celles de Baccio d'Agnolo, et nous citerons, à l'appui de cette opinion, la maison Giacomini, dans la rue Tornabuoni, et la maison Bartolini, près de S. Trinità, bâtie en 1520. On retrouve dans ces deux maisons maints détails qui ont été évidemment imités de Raphaël; on y reconnaît ces amples profils d'architecture qu'il affectionnait, mais on leur a donné un relief qui n'est plus en proportion avec le reste de l'édifice. C'est que les imitateurs de Raphaël n'avaient pas, au même degré que lui, le goût du beau et le sentiment de l'harmonie.

CATALOGUE

DES

DESSINS DE RAPHAËL

RANGÉS

DANS L'ORDRE DES PAYS ET DES COLLECTIONS OU ILS SE TROUVENT.

AVERTISSEMENT.

Quoique ce Catalogue ne puisse encore être considéré comme absolument complet, nous croyons cependant qu'il n'y manque plus qu'un très-petit nombre des dessins existants de Raphaël. Il en reste peut-être à décrire quelques-uns dans les cabinets de Saint-Pétersbourg, de Turin, de Naples et dans quelques collections particulières en Angleterre, en France et en Italie. Ce Catalogue n'indique, à quelques exceptions près, que des dessins dont l'auteur de ce livre a reconnu lui-même l'originalité. S'il avait voulu s'en rapporter aux catalogues ou bien aux indications données par les propriétaires eux-mêmes, il aurait pu facilement doubler l'étendue de ce Catalogue. Partout où cela était possible, nous avons ajouté des renseignements sur l'origine des dessins, de même que sur les copies. Afin de faciliter les recherches, nous avons, dans chaque

grande collection, rangé les dessins d'après l'ordre chronologique des sujets, en adoptant ces différentes divisions : *Ancien Testament*, *Nouveau Testament*, *Saintes Familles et Madones*, *Histoire de la Vierge*, *Saints et Sibylles*, *Esquisses pour les fresques du Vatican*, *Sujets mythologiques*, *Allégories*, *Histoire profane*, *Batailles*, *Études et Esquisses*, *Portraits et Têtes*, *Paysage et Architecture*. — Puis, de même que pour les peintures, nous avons jugé utile de continuer la série des numéros à travers toutes les collections.

Raphaël n'a pas toujours suivi le même procédé matériel pour l'exécution de ses dessins. Tantôt ils sont à la plume, tantôt à la pierre noire, tantôt à la sépia, etc. Toutefois, en comparant entre eux les dessins qui nous sont connus, nous pouvons établir que, dans l'atelier du Pérugin, il dessinait à la plume, comme on le voit dans son Livre d'esquisses conservé à Venise, et qu'il employait parfois un lavis brun pour ses esquisses et de la pierre noire pour ses études, comme dans celles de son Couronnement de la Vierge. Ensuite, il se servait de la sépia, et rarement du bistre, pour les ombres de ses esquisses; car nous ne connaissons guère, en fait de dessins lavés au bistre, que ses compositions pour les peintures que le Pinturicchio exécuta à Sienne. A Florence, il imita parfois la manière de Léonard de Vinci en teintant son papier, afin de dessiner à la pointe d'argent et de rehausser avec du blanc. Le Livre d'esquisses de Venise contient plusieurs dessins traités de cette manière. Mais c'est toujours de la plume qu'il se servait principalement pour ses esquisses, ainsi que le prouvent celles de la Mise au Tombeau et celles de beaucoup de Madones. A Rome, il dessina ses compositions et études pour la première chambre du Vatican en partie avec la plume, en partie avec la pointe d'argent ou la pierre noire. Ses dessins terminés, dont le trait est ordinairement à la plume, sont teintés à la sépia et rehaussés de blanc. Plus tard, il employa de préférence pour ses études la sanguine claire, quoiqu'il en fît toujours beaucoup à la pierre noire. Ses cartons pour les peintures sont toujours dessinés au fusain et à la pierre noire, un peu estompés et rehaussés de blanc.

Les dessins de Raphaël, outre la beauté de la composition, la vivacité et le charme de l'expression, sont encore admirables par la sûreté, la pureté et la correction du trait, qui est toujours plein de vie et de grâce. Ses études d'après nature sont naïves d'imitation et d'une scrupuleuse vérité, mais larges de faire, et elles portent toutes l'empreinte d'une constante recherche de la beauté dans les formes. Sa manière de faire est toujours simple, et, malgré maints *repentirs,* son dessin n'est jamais tourmenté; un contour fermement accentué, quelques hachures obliques, seulement croisées dans les parties les plus vigoureuses, lui suffisaient pour atteindre son but. Sauf de rares exceptions, il ne faisait ses dessins que pour devenir en quelque sorte maître de son sujet, et afin de n'être pas arrêté dans l'exécution de sa peinture; il ne terminait complétement un dessin que pour obéir à une circonstance particulière. C'est ainsi que le beau dessin de la Rencontre d'Attila avec Léon Ier était destiné à être présenté à Léon X, et que le dessin, si précieux de fini, de la Sainte Cène (dans la collection royale d'Angleterre) devait servir d'original à la gravure de Marc-Antoine. Mais ce sont là, comme nous l'avons fait remarquer, de rares exceptions, et même, en général, Marc-Antoine a toujours gravé ses estampes d'après les esquisses de Raphaël. Grand dessinateur qu'il était lui-même, il savait deviner le maître dans ses plus légères indications; c'est là ce qui a donné à ses œuvres ce cachet d'esprit et d'adresse, qui contraste tellement avec la servile, froide et souvent ignorante imitation technique de ses successeurs. Nous devons ajouter que même les dessins les plus achevés de Raphaël ne le sont cependant pas autant que quelques merveilleux dessins de Michel-Ange et de Léonard de Vinci; mais, en revanche, les esquisses de Raphaël révèlent une sûreté de main, une intelligence de la beauté des formes et une richesse de sentiment incomparables, et, par-dessus tout, cette facilité d'exécution qui le distingue des plus grands maîtres anciens et modernes.

Il ne sera pas sans intérêt pour les amateurs des dessins de Raphaël de trouver ici quelques détails sur la destinée de ces

dessins. Il paraît que Raphaël lui-même avait pris grand soin de conserver ses études, car il en existe un assez grand nombre de celles qu'il a faites dans sa jeunesse, et qui alors ne pouvaient avoir de valeur que pour lui-même. Bientôt cependant les artistes et les amateurs les recherchèrent avec avidité. Son compatriote et ami, Timoteo Viti, en possédait un nombre considérable, qui lui furent donnés par le maître lui-même, et que sa famille conserva religieusement pendant deux siècles. C'est seulement en 1714 que M. Crozat, de Paris, fit l'acquisition d'une partie de ces dessins, et le reste ne fut vendu qu'en 1823 par le dernier héritier de Timoteo Viti, le marquis Antaldo Antaldi, d'Urbin, à M. Woodburn, de Londres. Actuellement ces dessins sont dispersés dans toutes les parties de l'Europe. Une autre collection de dessins du maître fut réunie par George Vasari, vers le milieu du seizième siècle; elle passa en grande partie dans le Cabinet des dessins de la galerie de Florence. Le roi d'Angleterre Charles Ier et le comte d'Arundel avaient également de très-beaux dessins de Raphaël, qui furent acquis en Italie et probablement du duc de Mantoue, dont la collection se composait en grande partie des dessins que Raphaël avait légués à Jules Romain. Après la mort du roi d'Angleterre, tous les objets d'art qu'il possédait furent vendus publiquement, à l'exception des sept cartons des tapisseries de Hampton Court. La collection de dessins fut éparpillée dans tous les pays, et il n'en resta en Angleterre qu'un très-petit nombre, qu'on retrouva dans les catalogues de P. Lely, de Sir Joshua Reynolds, de Sir Richardson, de lord Sommers, de Benj. West et d'autres. Une grande partie des dessins de Raphaël qui avaient appartenu à Charles Ier fut acquise par M. Jabach, de Cologne, qui les céda plus tard à Louis XIV [1]. Mais la plus riche collection de dessins qui fut jamais réunie était celle qu'avait formée M. Crozat, de 1683 à 1740, et dans laquelle Mariette, qui en a fait un catalogue, en mentionne cent cinquante de Raphaël. Ces dessins furent vendus à vil prix après la mort de M. Crozat, et

1. Voyez l'Inventaire des dessins de Raphael qui faisaient partie de la collection Jabach, dans la *Revue universelle des Arts*, par M. Paul Lacroix, Paris, 1855, t. Ier, p. 105-126.

dispersés. Mariette en avait acheté trente-cinq; et les autres, outre ceux acquis pour le Cabinet du roi de France, passèrent dans les Cabinets de Saint-Pétersbourg, de Stockholm et de Vienne. Dans cette dernière ville se formèrent, vers le commencement de notre siècle, plusieurs belles collections de dessins, entre autres celles du duc Albert Teschen, des princes d'Eszterhazy et de Ligne, et du comte de Fries. A Paris, on citait avec éloges les collections de Saint-Morys, de Lagoy, de Revil, de Paignon-Dijonval, de Brunet-Denon et autres. Néanmoins, malgré cette dispersion des dessins de Raphaël, il en était encore resté beaucoup en Italie. Quelques-uns de ces derniers furent acquis, vers la fin du dix-huitième siècle, pour le roi d'Angleterre; mais ce sont surtout les commissaires de la République française, M. Wicar, de Lille, et M. A. Fedi, de Florence, qui surent encore en trouver çà et là en Italie un grand nombre, et des plus beaux du maître, lesquels passèrent presque tous en Angleterre, car M. Ottley acheta la moitié de la collection du peintre Fedi, et le marchand collectionneur M. Samuel Woodburn, de Londres, celle de M. Wicar. Mais plus tard ce dernier fit l'acquisition du reste de la collection Fedi, et légua à Lille, sa ville natale, ces dessins, avec tout ce qu'il possédait encore d'objets d'art. Le musée de Montpellier, fondé par le peintre Fabre, possède aussi quelques beaux dessins de Raphaël. En Hollande, nous trouvons également des dessins de Raphaël dans le musée fondé par M. Teyler, à Haarlem. Cependant, de nos jours, l'amateur le plus passionné des dessins de maîtres, et notamment des dessins de Raphaël, fut Sir Thomas Lawrence, président de l'Académie royale des Beaux-Arts de Londres. Il possédait plus de cent trente dessins de Raphaël, dont plus de la moitié étaient authentiques. Après la mort de ce célèbre collectionneur, tous ses dessins furent achetés par MM. Woodburn, qui en vendirent une partie au prince d'Orange, depuis Guillaume II, roi de Hollande, et l'autre partie à l'université d'Oxford. La première de ces collections n'existe déjà plus; elle fut vendue à La Haye en 1850, et dispersée en Angleterre, en France et en Allemagne; quelques dessins restèrent toutefois en Hollande. Comme on l'a

vu, ce sont aujourd'hui les collections publiques des différentes capitales de l'Europe qui possèdent la plus grande partie des dessins de Raphaël; mais, chose digne de remarque, Rome, où le génie du maître a créé tant de chefs-d'œuvre, Rome, disons-nous avec regret, n'a presque pas de dessins de Raphaël.

Pour rendre ce Catalogue aussi complet que possible, nous y avons décrit ou mentionné certains dessins qui se trouvaient autrefois dans les collections Crozat, Saint-Morys, Lawrence, etc., et dont les propriétaires actuels nous sont inconnus.

Nous avons aussi indiqué, à la suite de chaque dessin qui a été reproduit par la gravure, l'auteur et la date de la reproduction.

Nous donnons ci-après, par ordre chronologique, l'énumération des ouvrages ou recueils spéciaux, contenant des gravures, ou des lithographies, ou des photographies, d'après des dessins de Raphaël :

1. *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux*, etc. Ouvrage connu sous le nom de *Cabinet Crozat*. Paris, 1729-1742, 2 vol. in-fol.
2. **Bernard Picart.** *Impostures innocentes, ou Recueil d'estampes gravées dans le goût de différents maîtres célèbres des trois écoles*, etc. Amsterdam, 1734, petit in-fol.
3. **Arthur Pond and Knapton.** *Prints from drawings.* London, 1734, in-fol.
4. **C. Rogers.** *A Collection of prints in imitation of drawings*, etc. London, 1778, in-fol.
5. **Andrea Scacciati e Stefano Mulinari.** *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella real galleria di Firenze.* Firenze, 1766, 1774, 1778, 1782; 4 vol. in-fol.
6. **M. Cath et J. Theod. Prestel.** *Recueil d'estampes d'après les dessins du cabinet de Praun.* Nuremberg, 1776-1778, in-fol.
7. **Krahe.** *Nouvelle collection d'estampes, contenant cinquante pièces, eaux-fortes d'après les dessins orig. tirés de la collection de l'Académie élec. palatine des Beaux-Arts à Düsseldorf.* Düsseldorf, 1781, in-fol.
8. **J. Chamberlaine.** *Imitations of original designs, etc., in His Majesty's collection.* London, 1796, 2 vol. in-fol.
9. **C. Metz.** *Imitations of ancient and modern drawings.* London, 1798, 1 vol. in-fol.

10. **W. Young Ottley.** *The italian School of design*, etc. London, 1823, 1 vol. in-fol.
11. *Choix de dessins de la collection de M. de Saint-Morys, gravés en imitation des originaux faisant à présent* (1810) *partie du Musée national.*
12. **V. Denon.** *Monuments des arts du dessin*, etc. Paris, 1829, in-4°.
13. **Ludwig Förster.** *Lithographirte Copien von original Zeichnungen, etc., aus der Saml. S. K. H. Erzherzogs Carl von Œsterreich.* Wien, 1835, in-fol.
14. **L. Celotti.** *Disegni originali di Raffaello per la prima volta publicata, esistenti nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia.* Venezia, 1829, in-fol.
15. *Lawrence Gallery, a Series of fac-similes of original drawings by Raffaelle da Urbino*, etc. London, 1841, in-fol.
16. La Calcographie du musée du Louvre a publié plusieurs feuilles séparées de sa collection, in-fol.
17. *Choix de dessins de Raphaël qui font partie de la Collection Wicar, à Lille*, reproduits en fac-simile par MM. Wacquez et Leroy, gravés par les soins de M. H. d'Albert, duc de Luynes, membre de l'Institut. Paris, 1858, grand in-folio, 20 planches avec texte.
18. M. Leroy, graveur à Paris, a fait paraître une suite de fac-simile d'après les dessins des grands maîtres, qui se trouvent dans les collections particulières en France ; plusieurs de ces fac-simile reproduisent des dessins de Raphaël.

Aussitôt après la découverte de la photographie, on a employé avec succès ce procédé pour la reproduction des dessins de Raphaël. Nous ne devons pas négliger de citer ici les publications de ce genre qui ont paru simultanément depuis quatre ans.

19. **J. Schaefer.** *Photographisches Album nach original Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung des Staedel'schen Kunstinstituts in Frankfurt-a-M.* Six livraisons de 3 feuilles chacune ont paru de 1854 à 1857. Gr. in-fol.
20. *Raffaell's Drawihgs in the royal collection at Windsor castle, photographed by Thurston Thompson.* Londres, 1857. 52 feuilles gr. in-fol.

Nous devons ce magnifique recueil au zèle éclairé d'un illustre amateur, S. A. R. le prince Albert d'Angleterre, qui l'a fait exécuter à ses frais. On ne le trouve pas dans le commerce.

21. Le duc de Devonshire a fait photographier, également par Thurston Thompson, les dessins de Raphaël qu'il possède dans sa collection. Cet ouvrage est la propriété du duc, et ne se trouve pas dans le commerce.

22. *Reveley Collection of drawings, photographed by Delamotte and Hardwick.* London, 1858.

23. *Les sept cartons de Hampton Court,* représentant les Actes des Apôtres, par Raphaël, ont été photographiés par Thurston Thompson et publiés par le *Department of pratical art.* London, 1858.

On a fait des épreuves de cinq différentes grandeurs :

1re grandeur,	30 pouces de hauteur	sur	48 pouces de largeur.
2e	—	21	—	31	—
3e	—	15	—	23	—
4e	—	11	—	15	—
5e	—	5	—	8	—

En outre, on a photographié, de la grandeur des originaux, un choix de têtes d'après ces cartons. Les plus grandes ont 24 pouces de hauteur sur 18 pouces de largeur, et les plus petites 18 pouces de hauteur sur 15 de largeur.

24. *Cartoons by Raffaelle at Hampton Court, photograps by Messers Calderi and Montecchi.* Chez P. et D. Colnaghi et Cie. Londres, 1859.

Ils ont été publiés en trois grandeurs différentes :

1re grandeur,	15 pouces de haut.	sur	44 pouces environ de largeur.
2e	—	10	—	29	—
3e	—	9	—	14	—

Nous devons encore à la munificence de S. A. R. le prince Albert d'Angleterre la publication des photographies des dessins de Raphael qui existent dans les collections suivantes :

25. Collection du Louvre ; photographiée par Thurston Thompson, de Londres.

26. Collection de la galerie de Florence ; photographiée par les frères Alinari. Chez Giuseppe Bardi, à Florence.

27. Collection de l'Académie impériale et royale, à Venise ; photographiée par les frères Alinari. Chez Giuseppe Bardi, à Florence.

28. Collection Albertine, à Vienne ; photographiée par les frères Alinari. Chez Giuseppe Bardi, à Florence.

. Woodburn, à Londres, doit bientôt publier en photographies les dessins de Raphaël conservés dans les collections d'Oxford et du musée Wicar, à Lille.

DESSINS DE RAPHAEL EN ITALIE

A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, A VENISE.

Cette riche collection provient de la succession du peintre Giuseppe Bossi, de Milan. Tous les dessins de Raphaël sont encadrés et sous verre, dans une salle particulière, avec beaucoup d'autres de différents maîtres, et principalement un assez grand nombre de Léonard de Vinci. Cinquante-cinq feuilles dessinées des deux côtés faisaient partie d'un Livre d'esquisses, format in-quarto, à l'usage de Raphaël depuis l'année 1500 jusqu'en 1506. Ces esquisses sont, pour le plus grand nombre, traitées dans la manière du Pérugin ; mais quelques-unes toutefois portent déjà le cachet de l'art florentin. Il est probable que ce Livre d'esquisses est celui que Carlo Maratti possédait à Rome, et qui est cité en ces termes par Bellori : « Un Libro di alcuni avanzi de' Studj giovanili di Raffaelle, che approvano le sue prime fatiche con un esattissima imitazione a maggior finimento terminato. » Le peintre Bossi a eu l'intention de publier en fac-simile tous les dessins que contient le premier volume, et il avait déjà fait graver trente planches par F. Scotto et Rosaspina, lorsque la mort interrompit le travail. Mais, après que l'abbé L. Celotti eut acquis les trente planches gravées, avec les dessins qu'il vendit plus tard à l'Académie de Venise, il publia ces estampes, sous ce titre : *Disegni originali di Raffaello per la prima volta publicati, esistenti nella imperial regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, 1829. Dans l'énumération suivante des dessins qui se trouvent dans le Livre d'esquisses, nous avons cherché à coordonner, autant que possible, les esquisses et les études pour tableaux, puis les portraits et les têtes, ensuite les dessins d'après d'autres maîtres, et enfin les paysages et autres études. Parmi les esquisses de Raphaël, il y en a qui ne sont pas de sa main et que nous indiquons aussi.

1. *Deux hommes drapés, debout.* — Tournés à droite, ils semblent regarder un objet rapproché d'eux. Dessin à la plume, mis aux carreaux pour être copié. Celotti, pl. XV. — Une copie de ce dessin, par Timoteo Viti, se trouve, à Paris, dans la collection Reiset, n° 55 de son Catalogue.

2. *Figure de femme vêtue.* — Vue de profil, les mains jointes et les regards levés vers le haut. Celotti, pl. XXVI. Revers de la feuille précédente.

3. *Deux hommes debout, vêtus.* — Même motif que n° 1, mais tourné à gauche. Dessin à la plume, également mis aux carreaux. Cel., pl. XX.

4. *Figure debout et vêtue.* — Semble être l'apôtre saint Jean. Il pose la main droite sur sa poitrine. Tourné à droite. Dessin à la plume. Cel., pl. XXIV. Revers de la feuille précédente.

5. *Figure juvénile debout et drapée.* — Tournée à gauche, avec la main sur la poitrine. Dessin à la plume, mis aux carreaux. Cel., pl. XXIII.

6. *Différentes études de draperies.* — Principalement pour une figure assise. Dessin à la plume. Cel., pl. IX. Revers de la feuille précédente.

7. *Figure d'homme vu de dos, debout et vêtu.* — Dessin à la plume, mis aux carreaux. Cel., pl. XXVIII. Une figure semblable, du côté opposé, se trouve dans les peintures de la Libreria, à Sienne.

8. *La Vierge.* — Tournée à gauche, agenouillée et en prière. Paraît avoir été une étude pour une Naissance du Christ, dans la manière du Pérugin. Dessin à la plume. Cel., pl. XIX. Revers de la feuille précédente.

9. *Figure de femme debout et vêtue.* — Étude pour une sainte. Dessin à la plume, non achevé.

10. *Étude d'après un groupe antique des trois Grâces.*— Celle du milieu est vue de dos. Sur le dessin, toutefois, ne se trouvent que deux figures détériorées; celle de droite manque. A la plume. Vraisemblablement, d'après le groupe antique de Sienne. Revers de la feuille précédente.

11. *Un ange, penché en avant, répand des fleurs.* — Cet ange a de la ressemblance, dans la pose, avec celui de la grande Sainte Famille du Louvre, de l'année 1518. Ce dessin est cependant de la première manière de Raphaël. Un homme âgé, peut-être un saint Joseph, est assis devant l'ange. Cel., pl. XIII. — Une copie de ce dessin, par Timoteo Viti, a passé de la collection Barni dans celle de M. Reiset.

12. *Profil d'une corniche.* — Léger dessin. Revers de la feuille précédente.

13. *L'apôtre saint André.* — Mi-figure. Dessin à la plume. Cel., pl. XII.

14. *Deux têtes juvéniles.* — Légère esquisse. Revers de la feuille précédente.

15. *Deux jeunes gens nus.*— Vus de dos. A droite, un enfant qui essaye ses premiers pas, au moyen d'une roulette. Beau dessin à la plume.

16. *Un guerrier debout.* — Vu de dos. Revers de la feuille précédente.

17. *Trois jeunes gens nus et debout.*— L'un desquels semble couronner celui du milieu. On voit indiquée une quatrième figure, et, entre les deux figures de gauche, un enfant nu, agenouillé. Etude à la plume, d'après nature, pleine de vie. Cel., pl. XVI.

18. *Un ornement.* — Légère esquisse. Revers de la feuille précédente.

19. *Figure d'homme nu.* — Frappe d'une massue sur la tête d'un taureau étendu à ses pieds.

Sur le revers de cette feuille se voit une main tenant un compas et deux têtes, mais non dessinées par Raphaël.

20. *Un ange dans les airs, jouant du tambourin.* — Légère esquisse à la plume, un peu lavée au pinceau.

21. *Deux boucs marins fantastiques.* — Pour ornement. A droite, la tête de Gorgone. Esquisse à la plume. Revers de la feuille précédente.

22. *Un jeune homme nu et debout.* — Dans l'attitude du jeune roi dans l'Adoration des Mages. Étude d'après nature. A côté, le pied d'une figure agenouillée. Dessin à la plume. Cel., pl. XXVII.

23. *Groupe d'un Massacre des Innocents.* — A la plume, d'après le tableau d'un ancien maître. C'est un soldat vêtu à l'antique, qui cherche à enlever un enfant à sa mère. Les attitudes sont un peu roides et forcées. Cel., pl. XIV. Revers de la feuille précédente.

24. *Esquisse pour un Massacre des Innocents.* — Légère esquisse, de la première époque de Raphaël, presque enfantine, et cependant les deux groupes offrent le motif qu'il a reproduit dans son Massacre des Innocents pour les tapisseries. C'est la mère assise dont un bourreau poignarde l'enfant, avec l'autre mère qui veut fuir avec le sien, et qu'un soldat retient par les cheveux.

25. *Un vieillard assis.* — Figure nue, tenant un globe dans la main gauche et, dans la droite, un sceptre étendu. A la plume, légèrement lavé.

26. *Un homme debout et nu.* — S'appuie d'une main sur une balustrade. Dessin traité comme le précédent; dans l'un et l'autre, les têtes sont plus achevées que le reste. Revers de la feuille précédente.

27. *Un berger marchant et jouant de la cornemuse.* — Dessin très-vivant, d'après nature, à la plume, et légèrement lavé.

28. *Six têtes d'hommes groupées et deux tetes d'enfants.* — L'un vu de profil et l'autre de face. Très-spirituelle esquisse à la plume.

29. *Un jeune homme nu et debout, sonnant de la trompe.* — Les muscles et les genoux sont anatomiquement indiqués.

30. *Étude anatomique d'un torse.* — Avec les cuisses. Dessin à la plume. Revers de la feuille 29.

31. *Un jeune homme nu, vu de profil.* — Marchant et levant les bras pour jouer d'un instrument. A côté, une étude de pied.

32. *Un homme à longue barbe, debout et vêtu.* — Légère esquisse à la plume. Revers de la feuille précédente.

33. *Un jeune homme étendu à terre.* — Dévoré par un lion. Son chien, auprès de lui, aboie. Dans le fond, on voit un berger avec une corne-

muse, au milieu de moutons. Belle esquisse à la plume. Au revers, la vue d'une ville au bord d'une rivière.

34. *Un combat.* — Trois figures nues, dont celle de gauche tient un étendard; les deux autres à droite ont des cuirasses et des lances et se défendent contre un cavalier qui les attaque. Esquisse à la plume, très-vivante et très-spirituelle. Raphaël a vraisemblablement été inspiré, dans cette composition, par la vue du carton de Léonard de Vinci. Celotti, pl. XXX.

35. *Samson déchirant la gueule du lion.* — Groupe plein de vie, légèrement esquissé à la plume et lavé. Cel., pl. XVII.

36. *Un homme nu, debout, les bras croisés.* — Légère esquisse. Revers de la feuille n° 35.

37. *Un homme nu, debout.* — Vu de dos et tenant une épée de la main droite. Trait étudié avec indication de l'anatomie.

38. *Un homme nu, debout.* — Vu de côté. Le bras manque. Étude anatomique dessinée à la plume. Revers de la feuille précédente.

39. *Deux hommes vêtus, à cheval.* — L'un vu de profil à droite, et celui du fond, de face. Belle esquisse à la plume, un peu lavée. Cel., pl. XVIII.

40. *Un lion debout.* — Dessin très-écolier. Cel., pl. VI. Revers de la feuille précédente.

41. *Un lion couché.* — De même, faiblement dessiné. Cel., pl. VIII.

42. *Figure de femme agenouillée.* — Semble être une Vierge levant le voile de l'enfant Jésus. Cel., pl. XXV. Revers de la feuille précédente.

43. *Étude d'après une jeune femme, pour une Vierge.* — Mi-figure tenant devant elle l'Enfant dans l'attitude de la bénédiction. Dessin à la plume, recouvert d'un ton gris perle à la gouache, et très-bien terminé avec du blanc et du noir, dans la manière de Léonard de Vinci.

44. *Mi-figure de femme tenant un enfant.* — La tête seule de la femme est recouverte d'un ton de gouache gris perle et terminée avec du blanc et du noir. Cette tête est aussi la seule partie du dessin qui soit de Raphaël; le reste a été ajouté par une main inhabile.

45. *Mi-figure de femme tenant un enfant endormi.* — Légère esquisse a la plume. Revers de la feuille précédente.

46. *Étude pour un enfant Jésus assis.* — Esquisse à la plume, teintée d'un ton gris perle à la gouache, et très-soigneusement terminée, dans la manière du Vinci, avec du noir et du blanc. A côté, l'esquisse d'une tête d'enfant. Sur la feuille, dans le haut, est écrit ce mot : AMEN. Celotti, pl. III, mais arbitrairement traité au pointillé.

47. *Une femme assise donnant le sein à un enfant debout.* — Légère esquisse à la plume. Revers de la feuille précédente.

48. *Deux tetes-portraits d'après un meme jeune homme.* — L'un, la tête appuyée sur la main, lève les yeux vers le haut, avec cette inscription:

D. VNRB L. PARO. L'autre, en bas de la feuille, est vu de trois quarts, et, comme celui du haut, il a une barrette sur la tête. Très-spirituel dessin à la plume. On a prétendu, sans aucune raison, que Raphaël avait voulu faire son portrait.

49. *Quatre enfants à terre, jouant avec un cochon de lait.* — A droite, un cinquième enfant debout, plus grand que les quatre autres. La même feuille contient une étude de deux jambes, et, dans le haut, on voit un dessin représentant, comme effet de lumière, une boule qui projette son ombre sur une autre boule. Peut-être est-ce l'explication figurée d'une éclipse de lune. Cel., pl. XXIX.

50. *Trois têtes de femmes.* — Belles esquisses à la plume. Cel., pl. I. Revers de la feuille précédente.

51. *Étude de tête d'un enfant couché.* — Dessin sur fond gris-perle à la gouache, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Dans le bas de la feuille, il y a encore deux légères esquisses à la plume : un enfant debout et un autre enfant assis, vu de dos, qui tient son pied. Cette dernière étude est surtout très-vivante.

52. *Dessin d'une feuille de chapiteau corinthien.* — Revers de la feuille précédente.

53. *Tete d'un jeune homme avec un peu de barbe.* — Vue de profil et dirigeant ses regards vers le haut. Semble être une étude pour une tête d'apôtre.

54. *Un griffon.* — Légère esquisse à la plume. Revers de la feuille précédente.

55. *Portrait d'une belle jeune fille.* — La tête est un peu tournée vers la droite, et les cheveux séparés en gracieuses tresses. Très-belle étude d'après nature.

56. *Deux Amours et deux petits garçons dansant ensemble.* — L'un de ces derniers tient une fleur qu'il élève en l'air. Esquisse à la plume. Revers de la feuille précédente.

57. *Quatre tetes.* — Deux de ces têtes sont des portraits d'un jeune homme avec une barrette sur la tête. L'un a, dans la manière de Léonard de Vinci, un fond gris perle à la gouache, lavé de noir et rehaussé de blanc. L'autre est dessiné à la plume et lavé à la sépia. Sur la partie inférieure de la feuille se trouve une tête juvénile aux regards élevés, semblable à la tête de saint Jean dans le Couronnement de la Vierge, au Vatican. Puis, à droite, la tête d'un vieillard, à la peau ridée, vu de profil. C'est une étude dessinée avec grand soin, à la plume.

58. *Tete de femme vue par derrière.* — Avec de belles tresses de cheveux. Légèrement dessinée à la plume, d'après nature. Les études de deux pieds, qui se trouvent à côté, ne sont pas de la main de Raphaël. Revers de la feuille précédente.

59. *Trois têtes de femmes.* — Vues de profil, ayant les cheveux bien ordonnés. Un peu idéalement dessinées.

60. *Quatre têtes de femmes.* — Trois d'entre elles vues presque de face, et la quatrième presque de profil. Toutes trois sont coiffées en cheveux. Revers de la feuille précédente.

61. *Mi-figure d'un homme à barbe.* — Dans un large vêtement et avec une toque sur la tête. Il semble enseigner. Dans le bas, on lit ces mots, d'une élégante écriture : ARISTOTELI. STAGIRITAE. Ce dessin et les suivants, représentant des sages et des poëtes antiques, ont été tirés des sujets que le duc Federico avait fait peindre dans la salle d'étude de son château d'Urbin [1].

62. *Mi-figure d'un homme âgé.* — La tête est recouverte avec une partie du vêtement. Il tient un livre devant lui. Ce vieillard semble être un portrait. Dans le bas, on lit : ANNAEO SENECÆ. CORDVE. Revers de la feuille précédente.

63. *Mi-figure d'un homme à barbe.* — Une toque sur la tête. Il tient un livre devant lui et élève la main droite dans l'attitude d'un orateur. Ce dessin à la plume, traité comme les précédents, représente vraisemblablement aussi un sage de l'Antiquité.

64. *Mi-figure d'un homme à barbe.* — En costume antique. Il montre un livre. Au bas, on lit : PLATONI. Dessin à la plume. Revers de la feuille précédente.

65. *Mi-figure d'un homme vu de profil.* — Dans un vêtement large avec collet de fourrure, et les cheveux enfermés dans un réseau. Il tient un livre ouvert sur ses genoux. Inscription : M. TVLIO CICERO.

66. *Mi-figure d'un poëte aveugle, couronné de lauriers.* — Avec ces mots : HOMERO SMYRNAEO. Revers du dessin précédent.

67. *Mi-figure d'un poëte couronné de lauriers.* — Dans le costume du quinzième siècle. Il tient un livre dans ses mains. Inscription : P. VERG. MARONI. MANTVANO. Dessin à la plume. Cel., pl. XI.

68. *Mi-figure d'un homme à barbe.* — Avec une toque sur la tête et tenant un livre devant lui. Inscription : ANAXAGORA. Dessin à la plume.

Sur le revers, il y a une tête, mal dessinée, d'un homme vu de profil. Dans le bas, on lit : VITORINO. FELTRIN. Le dessin aussi bien que l'inscription ne sont pas de Raphaël, quoique le sujet semble aussi avoir fait partie des portraits de l'ancienne salle d'étude du château d'Urbin. On sait que le duc Federico d'Urbin a été le disciple favori de Vittorino.

69. *Demi-figures de deux hommes assis l'un en face de l'autre.* — Dans

1. Quatorze de ces peintures, que l'on attribue à Melozzo da Forli, se trouvaient en 1812 dans la collection Sciarra, à Rome ; elles passèrent depuis chez le marquis Campana, directeur du mont-de-piété dans la même ville. Ces peintures offrent des têtes pleines d'expression, mais elles ont beaucoup souffert par suite d'une restauration maladroite.

le costume du quinzième siècle. Celui de gauche, vieux et barbu, tient un globe céleste. Dans le bas : CL. PTOLEMAEO. ALEXI. Celui de droite, sans barbe, avec une toque sur la tête, semble vouloir faire une démonstration avec ses doigts. Au-dessous de lui : FI. BOETIO.

70. *Mi-figure d'un homme qui tient un livre.* — Inscription : QVINTVS CVRTIVS. Revers de la feuille précédente.

71. *Feuille d'acanthe d'un chapiteau corinthien.* — Dessin à la plume.

72. *Un prêtre agenouillé.* — Tourné à droite, les mains jointes et les regards levés vers le haut. Semble être une étude pour la figure d'un donataire. Vraisemblablement, d'après un ancien tableau. Dessiné à la plume. Revers de la feuille précédente.

73. *Mi-figure d'un prophète assis, tourné à gauche.* — Sur la même feuille, l'étude d'un pied gauche. — A la plume, d'après l'un des deux Prophètes du Pérugin, qui étaient peints à côté du maître-autel, dans le chœur de l'église S. Pietro Maggiore, à Pérouse. Cel., pl. X.

74. *La Vierge.* — Demi-figure. A côté d'elle, l'enfant Jésus tenant une petite croix. Une main maladroite et profane a transformé la croix en un dévidoir et ajouté une corbeille avec des pelotes de fil. Revers de la feuille précédente.

75. *Mi-figure tournée à droite, d'après l'autre Prophète du Pérugin.* — La main étendue, à part. Cel., pl. VIII.

76. *Un jeune homme nu.* — Vu de dos. Esquisse à la plume. Revers de la feuille précédente.

77. *Saint Sébastien.* — Mi-figure. Attaché à un arbre, les bras élevés. Etude à la plume, d'après un dessin du Pérugin.

78. *La tête du même saint Sebastien.* — Étude plus grande, dessinée à la plume. Revers de la feuille précédente.

79. *Les jambes du même saint Sebastien.*

80. *L'enfant Jésus assis et bénissant.* — Belle étude d'après nature, ou bien d'après un plus ancien tableau. A la plume. Revers de la feuille précédente.

81. *Fragment d'une Mise au tombeau.* — C'est la Vierge avec la Madeleine auprès du corps du Christ porté par deux hommes. On ne voit cependant qu'une partie d'un de ces hommes debout à gauche. Dessiné à la plume, d'après une gravure du Mantegna. Cel., pl. XXI.

82. *L'homme tenant le corps du Christ.* — D'après la gravure du Mantegna. Bartsch, t. XIII, p. 229, nº 3. Revers de la feuille précédente. Cel., pl. XXII.

83. *Trois têtes d'hommes.* — Deux d'entre elles sont caricaturées à la manière de Léonard de Vinci, et peut-être même empruntées à ce maître. La troisième est une étude pour le berger de l'Adoration des Mages, de l'année 1503, au Vatican. Dessin à la plume. Cel., pl. II.

84. *Étude pour quatre bras étendus.*—A la plume. Revers de la feuille précédente.

85. *Trois figures de femmes.* — Sous un vestibule à arcades. L'une d'elles tient deux pigeons. Nous croyons que ce dessin, traité sans esprit, n'est pas de la main de Raphaël, mais bien de celle d'un de ses condisciples.

86. *Une main couverte de rides.* — Vue de plat. Étude d'après nature, dessinée à la plume.

87. *Étude d'après cinq parties de draperies.* — Dessin à la plume. Revers de la feuille précédente.

88. *Trois bras.* — Étude dessinée à la plume et lavée.

89. *Une poitrine d'homme.* — Étude dessinée à la plume. Une main malhabile a voulu compléter la figure en ajoutant un bras et le torse.

90. *Une galère avec les rames levées.* — Vue de face. Dessin à la plume et légèrement lavé.

91. *Une galère avec les rames levées.*—Vue par derrière. Traité comme le dessin précédent.

92. *Vue de la ville d'Urbin.* — Avec une partie du château et de la cathédrale, prise du chemin des Capucins, devant la ville. Légère esquisse à la plume. Sur le revers, une légère esquisse de paysage montagneux.

93. *Vue d'une ville.* —Avec une maison commune, semblable à celle de Gubbio. Dans le fond, un château fort sur une montagne. Esquisse à la plume.

94. *Petit fragment d'un paysage montueux.*— Légèrement dessiné à la plume. Sur la même feuille, une tête d'homme, une tête d'enfant et une main qui écrit ne sont pas de Raphaël. Revers de la feuille précédente.

95. *Vue d'une ville avec une église sur une montagne.* —Dessin rapide à la plume.

96. *Quelques blocs de rochers.* —Étude d'après nature, esquissée à la plume. Une main inexpérimentée a dessiné sur la même feuille une tête à perruque et un aigle. Revers de la feuille précédente.

97. *Un mur en grandes pierres de taille.* — Recouvert de broussailles. Légère esquisse à la plume.

98. *Partie d'une ville avec une haute tour.* — Entre deux montagnes. Dessin à la plume. Revers de la feuille précédente.

Aux dessins attribués à Raphaël, dans cette collection, et qui n'ont point fait partie du Livre d'esquisses, nous devons encore ajouter les trois suivants :

99. *Trois figures nues.* — Qui semblent attendre l'ennemi, armées de lances. Fragment d'un plus grand dessin. Les contours dessinés à la plume étant piqués à l'aiguille, cette feuille a, selon toute apparence, servi à Raphaël pour un calque. Le dessin original de cette composition se trouve dans la collection Albertine, à Vienne. Sur le revers du dessin décrit ci-dessus, est un fragment d'une figure de jeune homme vu de côté, traité de la même manière que le dessin qui a été reproduit dans la planche XXX de Celotti. C'est seulement un léger trait à la plume.

100. *Esquisse pour une bataille avec des cavaliers.*— Un jeune homme, tombé à terre, semble vouloir arrêter le cheval d'un cavalier, en le saisissant par le mors, tandis que ce dernier le frappe de son épée. Sous le corps du jeune homme renversé, il y en a un autre qui cherche à se relever. A droite, un cavalier fuyant et quelques figures nues presque entièrement effacées. Ce fragment de dessin est trop petit, et il a trop souffert, pour que l'on puisse y reconnaître le sujet avec certitude. Quelques-uns veulent y voir un Massacre des Innocents; mais il y manquerait les mères, et les figures qu'on prendrait pour des enfants sont plutôt de jeunes adolescents. Dessin à la pierre noire sur papier brunâtre et rehaussé de blanc. Ce dessin est exécuté d'une manière large et magistrale qui appartient à la dernière époque de Raphaël.

101. *Tete de Christ.* — Les regards baissés. Dessin mi-grandeur naturelle, à la sanguine. Douteux.

D'autres dessins de cette riche collection sont encore attribués à Raphaël; mais ce ne sont que des esquisses d'après ses tableaux. Comme, par exemple, l'apôtre saint Paul du tableau de la Sainte Cécile; Moïse devant le bûcher ardent; le triton et la nymphe du tableau de la Galatée. Il faut rendre à Timoteo Viti le dessin à la plume qui représente une Vierge avec l'enfant Jésus debout. Il y a une Sainte Famille qui ne peut être que d'un élève de Raphaël, et un petit dessin avec une figure de femme debout, qui est probablement de Mariotto Albertinelli; autrefois, on l'attribuait à Filippino Lippi.

Quant au dessin de l'Apollon et du Marsyas, dont nous avons déjà parlé à propos d'un petit tableau qui représente cette composition, tableau possédé par M. Morris Moore, à Londres, qui persiste à l'attribuer à Raphaël, nous ne pouvons que répéter ici ce que nous en avons dit plus haut, à savoir, que ce dessin était catalogué en 1835 sous le nom de Benedetto Montagna, quoiqu'il soit évident que dessin et tableau appartiennent à l'école du Francia, et même, suivant nous, à Francesco Viti, d'Urbin. Mais, après que M. Morris Moore eut cru découvrir que son tableau était

de Raphaël, le dessin fut inscrit avec le nom de ce maître dans le catalogue des dessins de l'Académie de Venise.

Nous signalerons encore le fragment d'une légère esquisse de cinq figures nues, sur le revers de laquelle on lit l'inscription suivante :

> ...... Che mi da Ironimo da bole......
> .... 5 carlini la libra in ly. lib. 10 dale........
> Francesco orefice mi costo el simile e fu ...... el verdazuro costo charlini 3. s. 1 la libra dan. ispeziale e fu lib. 8 1/2.
> Lo smalto sottile che mi vende el gudeo Cioegou. Viniziano, in Veronia a monte giordano, vene la lib. charlini 4 1/2 s. 1. El sottile che mi mando M° ieronimo fu lib. 4.
> El gialatino a un charlino la libra.

Cependant il est impossible de reconnaître l'écriture de Raphaël sur ce dessin qui n'est pas non plus de sa main, quoique cette écriture contemporaine ait quelque ressemblance avec la sienne. Voyez, dans l'ouvrage de Celotti, les planches IV et V.

DANS LA GALERIE DES UFFICJ, A FLORENCE.

Le fonds de cette magnifique collection provient, en grande partie, des princes de Médicis, quoiqu'elle ait été grandement enrichie jusqu'à nos jours. Mais, comme, parmi tant d'excellents dessins, il s'en trouvait quelques-uns non authentiques ou faussement attribués, on les a soumis, il y a quelques années, à une louable révision, et on a fait un choix judicieux qui, à la vérité, en réduisant le nombre des dessins attribués à Raphaël, n'a conservé comme tels que les œuvres originales du maître, à peu près incontestables. Dans les années 1766 et 1774, Andrea Scacciati et Stefano Mulinari ont publié un grand ouvrage in-folio, en deux volumes, sous le titre : *Disegni originali d'eccellenti Pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze*, dans lequel a été faite une large part aux dessins de Raphaël. Un troisième volume a paru depuis sous le titre : *Istoria pratica dell'incominciamento e progressi della Pittura*, etc., da S. Mulinari (Firenze, 1778), 50 pl. in-folio, et, en dernier lieu, un quatrième volume sous le titre : *Raccolta di venti disegni originali d'eccellenti Pittori*, etc., da S. Mulinari (Firenze, 1782). Ces deux derniers volumes, toutefois, ne renferment point d'estampes d'après des dessins de Raphaël.

Les frères Alinari ont récemment fait des photographies d'après les dessins de Raphaël que possède la collection de la galerie des Uffiej, et Giuseppe Bardi, à Florence, a publié ces photographies.

Sujets de l'Ancien Testament.

102. *Moïse frappe le rocher.* — Six figures sont auprès de lui. Esquisse pour la fresque des Loges. Dessiné à la plume sur papier gris, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. C'est un dessin traité rapidement, avec esprit. Il a un peu souffert.

103. *L'Adoration du Veau d'or.* — Esquisse pour les Loges, traitée de même que la précédente. Dans ce dessin, Josué est derrière Moïse, tandis que, dans la fresque, il est à côté de lui.

104. *Les Frères de Joseph.* — Au moment où ils veulent le descendre dans la citerne. Onze figures. Légère esquisse à la plume. Ce dessin a vraisemblablement été fait pour la série des Loges, mais il n'a pas été exécuté. Petit in-4°.

105. *Le prophète Daniel.* — Étude de la partie supérieure, pour la fresque de l'église S. Maria della Pace, à Rome. La tête, tournée à droite et vue de profil, est de la plus grande beauté. Dans le haut de la feuille se trouvent encore les esquisses des deux petits anges pour la même fresque, et, dans le bas, le trait rapide pour la partie supérieure de la figure d'un homme nu. Toutes ces études sont à la sanguine.

Sujets du Nouveau Testament.

106. *Saint Jean-Baptiste dans le désert.* — Très-belle étude à la sanguine, d'après nature, pour le tableau de la Tribune, à Florence, avec les mêmes différences que celles de la gravure au clair-obscur de Hugo da Carpi. Comme dans la gravure, le pied est plus étendu vers le bas que dans le tableau, et, en général, d'un mouvement plus beau et plus libre. Dessiné à la sanguine sur papier gris, et rehaussé de blanc. Malheureusement, la partie supérieure de ce dessin, surtout la tête, a beaucoup souffert. Il porte l'estampille de la famille des Médicis. Petit in-folio.

On trouve une bonne copie de ce dessin, et traitée de la même manière, dans la collection Albertine, à Vienne.

107. *Groupe des femmes pour le Portement de Croix* (*lo Spasimo di Sicilia*). — Étude à la sanguine, pour la Vierge, avec les deux femmes qui la soutiennent à droite. Avec une étude de draperie pour la femme agenouillée. Sur le revers de la feuille, une étude à la sanguine pour la jeune femme debout qui joint les mains sur sa poitrine. Puis, le bourreau, vu de dos, au côté gauche du tableau. Ici, il pose son pied droit sur une légère élévation de terrain, ce qui rend son mouvement moins forcé que celui de la figure dans le tableau. C'est un magnifique dessin, plein de vie et d'esprit, traité avec le style le plus magistral. Il a un peu souffert. H. 10" 7'''; l. 15" 3'''.

108. *Esquisse pour la Mise au tombeau.* — (Du palais Borghese.) C'est

le groupe du corps du Christ porté par deux hommes, la Madeleine, une femme, saint Jean et un jeune homme qui, dans le tableau, est devenu un homme à barbe. Dans le dessin, au contraire, c'est le porteur à droite qui a une barbe, tandis que, dans le tableau, il est imberbe. Cet intéressant dessin à la plume est mis aux carreaux et a servi pour le trait sur la toile. Raphaël semble, dans cette esquisse, avoir principalement cherché la place et le mouvement des figures; car les vêtements et les têtes sont tout à fait négligés. H. 10" 9'''; l. 11".

Gravé par S. Mulinari, n° 70. 1766.

109. *La Vierge évanouie.* — Devant le tombeau du Christ, soutenue et entourée par trois femmes agenouillées. A droite, saint Jean debout, en proie à la douleur. Légère esquisse à la plume, lavée à la sépia. In-folio en largeur. Les contours portent encore les traces du calque.

Gravé par S. Mulinari, pl. XXXI. 1774. Auparavant, A. Scacciati avait publié ce dessin, mais avec des changements dans le paysage, sous le n° 13 de son ouvrage de 1766.

A Kedleston Hall, résidence de lord Scarsdale, se trouve un petit tableau exécuté, d'après ce dessin, par un contemporain de Raphaël, et peut-être par Domenico di Paris Alfani. H. 12" 6'''; l. 10".

Gravé par C. Gregorj, 1759. Plus tard, en 1778, cette même estampe a reparu dans l'ouvrage de John Boydell: *Collection of Paintings*, etc., t. IV, n° 82. — Landon, n° 432.

Une répétition de ce petit tableau, mais beaucoup plus faible, est dans la possession du duc de Devonshire, à Londres.

110. *Le Christ aux limbes.* — Trois et quatre figures sont aux côtés du Christ. Vers l'une d'elles, il étend la main en signe de bénédiction. Esquisse à la plume dans un rond. 7" 4''' en diamètre.

Gravé par S. Mulinari, pl. IV, n° 14. 1774.

111. *L'Apôtre saint Paul prêchant à Athènes.* — Avec cinq autres figures de cette composition pour la tapisserie. Saint Paul, ici sans barbe, se tient à gauche; deux figures derrière lui; puis, dans le milieu de la feuille, deux des hommes du fond, et, à droite, la figure de Denis l'Aréopagiste montant les degrés. Très-spirituelle étude à la sanguine, où le maître a eu principalement en vue le mouvement des personnages et le jet des plis.

S. Mulinari a publié les trois premières figures, pl. XIX, n° 74, dans son ouvrage de 1773.

Saintes Familles et Madones.

112. *La Vierge.* — Pour la Grande Sainte Famille du Louvre (1518). L'enfant Jésus n'est que légèrement indiqué; mais la tête de la Vierge, d'une beauté toute raphaélesque, est délicatement traitée, et la draperie est très-terminée; puis, le motif du bas de la draperie de la manche et la

poitrine sont répétés sur la même feuille et dessinés à part. On veut reconnaître, dans la tête de cette Vierge, le portrait de la maîtresse de Raphaël. Cette précieuse étude, à la sanguine, a 12" 9"' de haut et 8" de large.

113. *L'enfant Jésus.* — Du même tableau. Etude à la sanguine, pleine de vie et de vérité. Une copie de ce dessin a figuré dans la collection de La Haye.

114. *La Vierge.* — Agenouillée près d'un tertre, sur lequel elle tient le petit Jésus assis. Celui-ci, qui se penche, étend la main droite vers le petit saint Jean, à gauche, qui, agénouillé et tenant une petite croix dans la main gauche, paraît lire sur une bande de parchemin qu'il tient de la main droite. Pour fond, un riche paysage avec une rivière. Spirituelle esquisse à la plume pour le petit tableau qui est dans la galerie du prince Eszterhazy, à Vienne. H. 10" 6"'; l. 6" 10"'.

Gravé par S. Mulinari, 1784. — Lith. chez E. Vogel, à Francfort-sur-Mein.

115. *L'enfant Jesus.* — Sur les genoux de la Vierge. Légère esquisse à la plume, dans la manière du Pérugin. L'enfant Jésus (qui dans sa pose a quelque ressemblance avec la figure de la Madone du duc de Terranova) est plus indiqué que le reste, ainsi que la draperie sur les genoux de la mère. A côté, il y a encore une étude de draperie.

116. *La tête d'une Vierge.* — Et la partie supérieure de l'enfant; puis une tête d'ange. Etude consciencieuse à la plume, rappelant encore la manière du Pérugin. Au côté gauche, il y a, de plus, la demi-figure du petit saint Jean, dessinée à la sanguine, mais on ne saurait dire si cette figure n'est pas d'une main étrangère; elle a du moins été retravaillée. Sur le revers de la feuille, on voit encore une tête de Vierge dessinée à la plume avec grand soin, et ayant une certaine ressemblance avec la Madonna del Granduca.

117. *Une Vierge assise.* — Tenant l'enfant Jésus sur les genoux. Le petit saint Jean, venant du côté droit, apporte un agneau qu'il embrasse, et vers lequel l'enfant Jésus étend aussi ses bras. Belle esquisse légère, dans la manière florentine de Raphaël.

118. *La Vierge vue de face.* — Ayant sur ses genoux l'enfant Jésus qui se tourne vers elle. Rapide esquisse à la plume.

119. *Plusieurs Vierges avec des Enfants.* — Légères esquisses à la plume. L'une d'elles a de la ressemblance avec la Madone de Bridgewater, seulement les jambes de l'enfant sont autrement tournées. Sur le revers de la feuille, il y a encore l'esquisse d'une figure de femme qui rappelle la pose de la Vénus de Médicis.

120. *La Vierge au Poisson.* —Légère esquisse à la sanguine, composée d'après des modèles vivants, afin d'avoir une indication juste de l'agencement et du mouvement des figures. La Vierge est dessinée d'après une

femme de la bourgeoisie, avec une étoffe autour de la tête, et, pour l'Enfant, seulement l'indication de la pose. Ce dessin, qui ne rappelle que de loin la manière spirituelle et savante de Raphaël, est, en tout cas, trop peu satisfaisant pour que Marc-Antoine ait pu exécuter sa planche d'après une pareille esquisse, ainsi que le suppose M. de Rumohr, dans les *Italienischen Forschungen*, t. III, p. 127. Dans la succession de Sir Th. Lawrence, il s'est trouvé un dessin de cette composition, au bistre, mais qui n'était pas plus authentique que celui-ci.

121. *La sainte Vierge assise à terre.* — Vue de profil, posant sa main sur sa poitrine. L'enfant Jésus, assis sur les genoux de la Vierge, appuie sa tête sur le sein de sa mère. Légère, mais belle esquisse à la plume.

122. *La sainte Vierge.* — Vue de face, accroupie à terre, les mains posées sur ses genoux, elle contemple pensivement le petit Jésus, qui, assis à côté d'elle, tient un livre ouvert devant lui. Cette composition, pleine de naïveté et de grâce, semble avoir été prise sur le fait, et elle est dessinée, avec une grande délicatesse, à la pointe d'argent, sur papier gris perle, et rehaussée de blanc. Petite feuille.

123. *Sainte Famille.* — La Vierge, agenouillée, soulève le voile qui couvre l'enfant Jésus, couché à terre, étendant les bras vers sa mère (le mouvement de l'enfant a de la ressemblance avec celui de la même figure dans le tableau de la Madonna di Loreto). Derrière le groupe, saint Joseph s'appuyant sur son bâton, et un bœuf montrant la tête à l'entrée de l'étable. Ce dessin, cintré dans le haut, est exécuté sur papier gris, à la pointe d'argent, et rehaussé de blanc. Les contours ont été piqués pour faire un calque. H. 6" 4'"; l. 4" 9'".

124. *La Vierge agenouillée auprès d'un berceau.* — Elle tient sa main gauche sur sa poitrine, en étendant l'autre vers le berceau. Légère esquisse à la pointe d'argent. H. 3" 2'"; l. 2" 8'".

Sujets de Saints.

125. *Saint George à cheval.* — Vainqueur du dragon. Sans fond. Spirituelle esquisse à la plume, pour le petit tableau du Louvre. H. 9" 10'"; l. 8".

Gravé par S. Mutinari, pt. XV, n° 58. 1774.

126. *Saint George à cheval.* — Tuant le dragon avec sa lance. La princesse est agenouillée dans le fond du paysage. Spirituelle esquisse, pour le petit tableau à Saint-Pétersbourg. Les contours ont été piqués pour le calque. H. 10"; l. 8" 1'".

Gravé par S. Mutinari, pt. XXXVII. 1774.

Esquisses pour des peintures au Vatican.

127. *La Philosophie.* — Figure allégorique ayant à ses côtés deux petits

génies qui tiennent une tablette. Esquisse à la plume, pour la grisaille au-dessous de la figure de Pallas dans l'École d'Athènes. Sur la même feuille, il y a encore, à droite, l'étude d'une draperie pour la figure de femme tenant un livre. H. 11" 2'"; l. 7" 7'".

S. Mulinari a publié, en 1778, ce dessin comme étant de Léonard de Vinci. N° 42.

La figure allégorique gravée par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 381.

128. *Quelques-uns des petits anges de la fresque de la Dispute du Saint-Sacrement.*—A gauche, sur la même feuille, une étude de la poitrine et du bras d'un homme. A droite, un ange. Sur le revers, une femme debout. Toutes ces esquisses sont à la sanguine.

129. *La Délivrance de saint Pierre.* — Dans ce dessin, saint Pierre a la tête tournée et regarde en dehors de sa prison. Le côté gauche, où sont les cinq gardiens, offre des différences avec la fresque, mais l'ensemble est analogue. Légèrement esquissé à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Petite feuille qui a beaucoup souffert.

130. *La Porteuse d'eau de l'Incendie du Bourg.* — Un peu à gauche, il y a un fragment de la femme qui apporte de l'eau. Figures vêtues, pleines de vie et magistralement traitées à la sanguine.

Sujets mythologiques.

131. *Hercule combattant trois centaures.* — Très-spirituelle esquisse à la plume, remplie de vie, et de la plus grande beauté de composition. Sur le revers, il y a encore quelques esquisses, mais qui ne sont point de Raphaël. On y lit : *Raffaello.* Petit in-4°.

132. *Une figure ressemblant à la Vénus de Médicis.* — Avec de longs cheveux. Beau dessin à la plume. A gauche, une rapide esquisse de figure de femme. Revers du n° 120.

133. *Un Enfant assis sur un dauphin.* — Rapide esquisse à la plume, qui est répétée plusieurs fois avec quelques changements sur le revers de la feuille. Dans le haut, le plan, à la sanguine, d'une maison ou de plusieurs chambres, avec l'indication des mesures.

134. *Léda.* — Elle est assise sous un arbre et tient de la main droite la tête du cygne couché à ses pieds. Auprès d'elle sont couchés ses enfants, Castor et Pollux. Sur le revers, le même sujet avec quelques changements. Beau dessin à la plume, mais qui cependant nous semble être d'un élève de Raphaël.

Grav. par Mulinari, pl. XXXIII, n° 120. 1774.

Sujets de l'Histoire profane.

135. *Esquisse de la première peinture murale, pour la Libreria de la cathédrale de Sienne.* — Laquelle fut exécutée par Bernardino Pinturic-

chio; représentant Eneas Sylvius Piccolomini partant pour le concile de Bâle, en compagnie du cardinal Domenicus da Capranica. Ce dessin diffère, en beaucoup d'endroits, de la peinture, et surtout dans la figure principale du jeune Eneas Sylvius, qui pose ici sa main droite sur la hanche, et qui est en costume de voyage. Dans la fresque, au contraire, il est couvert d'un ample manteau et coiffé d'un chapeau à larges bords, et tient une lettre dans la main droite. Le fond aussi est ici très-différent et bien plus grandiose. Raphaël a écrit, de sa propre main, sur ce dessin : *La historia è questa che MS. enea era in la comitiva de MS. Domenicho da Capranica el quale era fatto Cardinale e non publicato quando el detto andava in Basilea al concillio e intrato in mare al porto a Talamone e essendo per intrare nel porto de Genova fu assalito da la tempesta e battuto fino in Libia.* Près de la figure du cardinal à cheval, Raphaël a encore écrit : *MS. Domenicho da Crapanicha.* (La transposition de l'*r*, *Crapanicha* pour *Capranica*, se retrouve souvent dans des dialectes populaires de l'Italie.) Cet intéressant dessin a malheureusement beaucoup souffert. Il est exécuté à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc, de même qu'un autre dessin pour les peintures de Sienne, qui se voit dans la maison Baldeschi, à Pérouse. H. 26"; l. 15" 6"'.

136. *La Peste*, nommée *il Morbetto*. — Représentation allégorique de la peste chez les Phrygiens, que Marc-Antoine a gravée d'après un dessin de Raphaël. Bartsch, t. XIV, n° 417. Ce dessin, absolument semblable à la gravure, est exécuté à la plume avec le plus grand soin, lavé au bistre et rehaussé de blanc, très-terminé dans toutes ses parties, et d'un fini qui ne se rencontre pas d'ordinaire dans les dessins authentiques de Raphaël. Il se trouvait autrefois dans la collection du cardinal Albani, à Rome, et il a été gravé, en contre-partie, par Francesco Aquila. Plus tard, il était en la possession des marchands d'objets d'art Bardi et Ce, qui voulurent le faire graver de nouveau par Raphaël Morghen ; mais cet artiste mourut avant l'achèvement de la planche. Le dessin a souffert. H. 7" 3"'; l. 9" 3"'.

Dans la collection de Florence se trouvait autrefois une esquisse du groupe de la mère morte et de l'enfant qui cherche son sein, avec trois autres figures; et, de plus, à part, un enfant mort, couché, du Massacre des Innocents. Il est probable que cette esquisse n'a pas été jugée originale, puisqu'on ne la montre plus. Toutefois nous l'indiquons ici, parce que S. Mulinari l'a gravée, pl. II, n° 6, 1774.

A la vente de C. Ploos van Amstel, à Amsterdam, on vendit, en 1800, un dessin du Morbetto, pour 24 florins. C'est vraisemblablement le même dessin qui passa, depuis, de la collection Lawrence dans celle de La Haye, et qui, de cette dernière, est retourné en Angleterre.

Études et Portraits.

137. *Étude de draperie.*— Esquisse d'une draperie posée sur des genoux. A la pointe d'argent et rehaussée de blanc. Petite feuille.

138. *Belle tête de jeune fille.* — Vue de profil, tournée à gauche et un peu penchée vers le bas. Légère esquisse d'après nature.

139. *Tête de femme.* — D'un âge mûr, de grandeur naturelle et vue presque de face. Des amateurs ont voulu y reconnaître la maîtresse de Raphaël. Quant à nous, cette supposition nous semble tout à fait erronée, et nous doutons même de l'authenticité du dessin. La façon de faire, à la sanguine, avec des hachures croisées, n'est pas celle de Raphaël. Le papier a été très-rogné, et la tête seule est conservée.

140. *Plan de la chapelle Chigi*, dans l'église de S. Maria del Popolo, à Rome. — Esquisses à la plume. Dans le haut de la feuille, on lit, écrit de la main de Raphaël : « Locho p. lo spitale. » A droite, au long : « Muro comune. » A deux tiers de la feuille, au milieu : « Cupola vano p. (palmi) 88. » Et à droite de la feuille, la note suivante, qui se rapporte à la coupole : « Questo si puo voltare in dua modi; cioe el primo di pocha spesa, chel sexto della copula sia principiata in sul medesimo piano della imposta delli archoni; e si domanda detta volta a vela. Lo secondo modo si e fare una cornice in cima alli archi redutta al perfetto tondo, e sopra a questa fare tanto diretto, che si possa cavare li lumi di quella sorte che tu vuoi, o finestre overo ochij tondi, e sopra li detti lumi fare un altra cornice al tondo dove principii a voltare la cupola. Ma prima darli tanto diritto, quanto eltagietto (aggetto) della cornice una volta mezo. » Au revers de la feuille est dessinée la coupe de la chapelle, avec cette indication : « Capella di Agostino Chigi ch'eh (*sic*) nel Copolo, a Roma. »

A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, A FLORENCE.

141. *Carton de la Vierge avec l'Enfant endormi.* — La Vierge, accroupie à terre, soulève le voile qui couvre l'Enfant à gauche pour le faire voir au petit saint Jean, qui le montre du geste avec joie. Dessiné à la pierre noire et rehaussé de blanc. Les contours ont été piqués pour le calque. Ce dessin a malheureusement souffert, et il est beaucoup retravaillé. H. 2' 6"; l. 2'. Cet intéressant carton est exécuté avec soin à la pierre noire, et paraît avoir servi pour la petite Vierge de lord Cooper.

Grav. par F. Ravano, pour la *Galleria delle Belle Arti di Firenze*, sous la dénomination de *Madonna del Velo*.

L'Académie possède, en outre, un troisième carton attribué à Raphaël.

a.) La Sainte Famille, nommée la Madonna della Gatta. Cette esquisse, à la sépia, est si faible de dessin, que l'on peut, sans hésiter, quoique la composition soit du maître, l'attribuer à l'un de ses élèves.

b.) La Vierge assise, avec l'enfant Jésus sur les genoux. Ce dessin, plus intéressant que le précédent et exécuté avec soin à la pierre noire, est un joli ouvrage de Filippino Lippi.

DANS LA GALERIE CORSINI, A FLORENCE.

142. *Carton du portrait du pape Jules II.* — Il est exécuté à la pierre noire et piqué aux contours pour le calque. Il provient vraisemblablement de la succession du cav. del Pozzo, et fut acquis du cardinal Neri Corsini. Voyez la lettre de P. Mariette à Bottari, dans les *Lettere pittoriche*, t. IV, p. 545.

Un dessin d'après le portrait, à la sanguine, se trouve dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.

A SAINT-JEAN DE LATRAN, A ROME.

143. *Carton pour la Madone de la maison d'Albe.* — Ce carton, qui se trouve dans la petite sacristie de cette église, est de la même grandeur que le tableau, mais carré de forme. Dessin à la pierre noire et rehaussé de blanc. Il a malheureusement souffert, et il est fortement restauré. On ignore quand et comment il est devenu la propriété de cette église. On le trouve cité pour la première fois par J. Richardson.

DANS LA VILLA PAMFILI, A ROME.

144. *Noé fait bâtir l'arche.* — Esquisse pour la fresque dans les Loges. A la pierre noire et rehaussée de blanc. Ce dessin étant fortement retravaillé, il est impossible d'établir son authenticité. H. 8" 6'"; l. 15".

DANS LA BIBLIOTHÈQUE AMBROISIENNE, A MILAN.

145. *Le carton pour l'École d'Athènes* (H. 8' 6" 5'"; l. 24' 6" 3'"). — La partie supérieure de l'architecture manque, ainsi que les figures d'Apollon et de Minerve. Signalons les différences principales qui existent entre le carton et la fresque : nous ne trouvons pas ici, dans le groupe inférieur à gauche, la figure du philosophe assis (Héraclite), qui s'appuie sur le coude. En ajoutant cette figure dans la fresque, non-seulement Raphaël donna plus de liaison au groupe où il l'a mise, mais encore il compléta son sujet, représentant ainsi une nouvelle école de la philosophie antique. Le jeune homme, vu de profil derrière Archytas, est représenté, dans le carton, la tête nue avec les cheveux tombant sur les épaules à la mode des jeunes gens. De l'autre côté, dans le groupe inférieur à droite, on cherche en vain les portraits de Raphaël et du Pérugin, qui sont pourtant dans le tableau, et l'on remarque aussi que Ptolémée ne tient pas en

main le globe terrestre. Dans le haut du fond à gauche, on ne voit pas encore la figure qui fait un mouvement de bras dirigé vers sa tête, ni les deux figures qui marchent derrière le groupe des auditeurs d'Aristote.

Il ressort de ces observations que Raphaël s'efforça, dans l'exécution du tableau, de donner plus de variété à sa composition, plus de consistance à son sujet et plus d'ensemble à ses groupes.

Le carton est dessiné au fusain, terminé à la pierre noire et rehaussé de blanc. C'est le cardinal Carlo Borromeo qui l'avait apporté à Milan, et Federico, parent de ce cardinal, en fit don à la bibliothèque Ambroisienne. Lors des guerres de la Révolution, il sortit d'Italie avec les autres objets d'art qu'on envoyait à Paris, et il fut exposé dans la salle d'Apollon, au Louvre, jusqu'à ce qu'il retournât à Milan, après le traité de paix de 1815.

146. *Fragment du carton pour la Bataille de Constantin.* — C'est le groupe à droite de Constantin, avec les deux cavaliers qui tiennent des têtes coupées, et le soldat qui, de la main droite, désigne Maxence. On voit aussi le cavalier, étendu à terre, qui se défend contre un guerrier, et, derrière eux, quelques archers et soldats au fond. Quoique ce fragment ait beaucoup souffert, on reconnait pourtant cette exécution magistrale qui ne permet pas de douter que cet ouvrage n'ait été exécuté par Raphaël lui-même. H. 2' 4" 9"'; l. 7' 8" 4"'.

147. *Deux cavaliers.* — Celui de devant, presque vu de dos, est lancé au galop; le second, la tête couverte d'un casque pointu, court après lui à toute bride. Sur la même feuille, à gauche, est encore indiquée la tête d'un cheval. C'est le fragment d'une esquisse à la plume, un peu lavée. Ce dessin est plein de vie; d'après la manière de faire, on peut le regarder comme un ouvrage de la jeunesse de Raphaël, et le dater de 1505. H. 8"; l. 10" 6"'.

148. *Étude de draperie* pour la figure de la Vierge dans la Dispute du Saint-Sacrement. — Rapide, mais beau dessin à la pierre noire, rehaussé de blanc.

149. *Esquisse pour la partie supérieure de la même fresque.* — Ce sont seulement de légères indications pour les figures suivantes : Dieu le Père, le Christ avec la Vierge, saint Jean et quelques autres saints. Revers de la feuille précédente.

150. *Un des Dioscures.* — Il retient un cheval par la bride. D'après l'antique qui est au Capitole. Dessiné largement à la plume, dans la manière de Raphaël. Sur le revers, il y a encore une esquisse d'après un relief antique, représentant un dieu marin et quelques autres figures.

AU MUSÉE ROYAL DE NAPLES.

151. *Moïse devant le buisson ardent.* — Fragment de carton pour la fres-

que de la seconde chambre du Vatican. C'est seulement la figure de Moïse, magistralement exécutée au fusain et à la pierre noire, et rehaussée de blanc. Il n'est pas possible d'unir dans un style aussi large et aussi élevé plus de vivacité, plus de sentiment, plus d'expression à plus de véritable science du dessin. Il est seulement à regretter que ce carton, originairement composé de beaucoup de feuilles de papier ajustées ensemble, ait souffert à ce point que des morceaux qui manquaient sont refaits à neuf, et que d'autres qui étaient effacés ont dû être fortement retravaillés. Par bonheur, la tête du Moïse est très-bien conservée. Ce carton provient de la collection Farnèse.

Grav. par J. Mori, in-4°, pour les *Ricordi di Napoli e del regno.*

152. *Carton pour la Sainte Famille de Naples.* — C'est la composition que Raphaël exécuta pour Leonello da Carpi. Ce carton, traité à la pierre noire et rehaussé de blanc, a été retravaillé; le côté gauche entièrement refait. Il provient également de la collection Farnèse.

153. *La Mise au tombeau.* — Winkelmann fait mention de ce dessin (qui était de son temps dans le musée royal Farnèse, à Naples), dans lequel le peintre a donné à la figure du Sauveur la beauté d'un jeune héros imberbe. Actuellement ce dessin n'est plus exposé dans les galeries, ainsi que quelques autres attribués alors à Raphaël, et dépossédés peut-être maintenant de cette attribution hasardée.

DANS LE COUVENT DE MONTE CASSINO.

154. *Portrait de Raphaël*, dessiné par lui-même, à l'âge de trente ans environ. — Il est vu de trois quarts à peu près et tourné à gauche. La tête est couverte d'une barrette. Il n'a point de barbe ; les cheveux sont longs et tombent sur les épaules. Presque de grandeur naturelle. A la pierre noire. Malheureusement ce n'est qu'un débris du dessin original, puisqu'il y manque la partie supérieure de la barrette, les cheveux du côté droit et toute la partie inférieure de la figure, à partir du cou; de plus, le dessin a beaucoup souffert; mais néanmoins c'est une relique précieuse, qui nous donne le portrait du maître dans un âge déjà plus mûr, lorsque ses traits étaient entièrement formés. L'aménité, qui était le propre de son caractère, apparaît ici jointe à l'expression d'un esprit transcendant et d'une âme profondément sensible. Dans le bas de la feuille, on lit ces mots : *Ritratto di R. S. V. fatto da se stesso.* Et sur le revers : *Ritratto di Raffaele mano propria.* H. 18"; l. 7".

AU PALAIS DU COMTE RANGHIASCI, A GUBBIO.

155. *Dieu le Père sépare la lumière des ténèbres.* — Spirituelle esquisse

pour la fresque des Loges. Dessin à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. In-4°.

Il y avait une copie de ce dessin dans la succession Lawrence, à Londres.

AU PALAIS FILIPPO DONNINI, A PÉROUSE.

156. *L'Adoration des Mages.* — Spirituel dessin à la plume pour le petit tableau de la predella du Couronnement de la Vierge, qui est actuellement au Vatican. Sur le revers, on lit : *Filippo Donini.* H. 8" 3'"; l. 12" 3'".

DANS LA MAISON LODOVICO BALDESCHI, A PÉROUSE.

157. *Le Mariage de l'empereur Frédéric III avec Éléonore de Portugal.* — Dessin pour la fresque qui est à la Libreria de la cathédrale de Sienne. L'empereur, allant au-devant de sa royale fiancée, lui prend la main droite, tandis que le cardinal Eneas Sylvius, debout au milieu, leur touche les épaules comme pour les réunir. Tout auprès et derrière l'empereur, six hommes et trois cavaliers de sa suite ; à droite, auprès d'Éléonore, quatre femmes et trois hommes ; et, plus en arrière encore, six cavaliers. Au fond, à gauche, plusieurs cavaliers et beaucoup de lansquenets, auprès de la colonne qui fut érigée, en souvenir de ce fait, devant une des portes de Sienne. Dans le lointain, on voit la mer entre deux collines, avec le vaisseau qui amena la princesse en Italie. Ce dessin, traité avec infiniment d'esprit, est du plus grand effet ; les expressions des têtes sont parlantes, les chevaux pleins de feu ; les vêtements reproduisent les costumes du temps avec beaucoup de goût, et ne sont pas surchargés d'ornements, comme ils le furent plus tard dans la peinture exécutée par le Pinturicchio. Dans ce dessin, toutes les figures prennent part à la cérémonie, tandis que dans l'exécution il a fallu introduire beaucoup de portraits de Siennois distingués, qui, dans tous leurs mouvements comme dans l'expression de leurs physionomies, semblent tout à fait étrangers à la scène où ils figurent. Le Pinturicchio, qui était loin de posséder, comme Raphaël, le sentiment des lignes, changea aussi le paysage pour y placer en perspective différents édifices de Sienne. Toutefois, ces changements semblent prouver que Raphaël ne fit point ces compositions à Sienne même, où il lui eût été facile de satisfaire tout de suite aux exigences de la commande. Dans le haut de la feuille, Raphaël a écrit de sa main : *Questa e la quinta*.... Le reste est effacé et tout à fait illisible. Dessin à la plume, légèrement lavé au bistre et rehaussé de blanc. La feuille, pliée en quatre, s'est déchirée en plusieurs endroits et a été mal raccommodée. H. 21"; l. 15".

Les dessins suivants, qui se trouvaient encore en Italie en 1835, ont été vendus sans que nous sachions en quelles mains ils ont passé depuis.

DANS LA COLLECTION DU CHEVALIER CAMUCCINI, A ROME.

158. *La Mise au tombeau.* — Le corps du Christ est apporté par trois hommes qui vont le déposer dans un sarcophage. L'un le tient par-dessous les bras, les deux autres (un jeune homme à gauche et un homme barbu à droite) le soulèvent dans un linceul. La Vierge, au fond de la grotte, s'évanouit et s'appuie sur une des femmes, tandis que l'autre contemple la plaie dans le flanc du Christ. Au premier plan, la Madeleine se penche pour baiser les pieds du Sauveur. Dans le haut de la grotte sont écrits en hébreu les versets 52 et 53 du XXIIIe chapitre de l'Evangile selon saint Luc. Très-beau dessin à la sépia. H. 6" 5"'; l. 5".

Ce dessin était autrefois dans la collection du comte Arundel, en Angleterre; il appartint ensuite au prince Borghèse, à Rome, et plus tard au chevalier Camuccini, chez qui nous avons été assez heureux pour pouvoir l'admirer. Plus tard encore il retourna en Angleterre, ayant été acquis à un prix très-élevé par Sir George John Warnon.

La collection de l'archiduc Charles, à Vienne, en possède une belle copie au bistre.

Gravures d'après ce dessin.

Par Lucas Vorstermann, petit in-4°; en contre-partie, avec cette inscription : *O tristes animæ, etc., et Mariæ Magnæ Britanniæ ser. Reg. hæc Christi corporis humiatis a Luca Vorstermano in aes incisa D. D. Ex. Arundeliana penu deprampta a Raphaello Urbin. delin. Cum priv. Reg. exc.* 1628. — Cornel. Galle, dans un octogone, petit in-8°. — F. Lonsing fecit, 1768, petit in-4°, avec cette inscription : *Humiliavit semetipsum factus obediens usque ad mortem. Epist. S. Pauli ad Philip., cap. II, v.* 8. — F. A. Krobs., Mog., 1750, pet. in-4°. — Mich. van Lochom, petit in-4°. En contre-partie. — Jean Volpato, petit in-4°. Quelquefois imprimé en rouge. — Merckel, Landshuth, 1772, 3 avril. Médiocre planche, pet, in-4°. — Par un anonyme, pet. in-4°, avec l'inscription hébraïque du rocher : *Raph. Vrb. inv.* — Par un autre anonyme, à l'eau-forte. Faible estampe sans l'inscription hébraïque et sans le nom de Raphael. Contre-partie. — Lith. par F. Rebberg. — Landon, *Vie et œuvres de Raphaël*, n° 298.

159. *La tête d'une Madone.* — A la pointe d'argent.

DANS LE CABINET DU CHEVALIER BENVENUTI, PEINTRE A FLORENCE.

160. *Le petit saint Jean.* — Il est agenouillé, dans l'attitude de présenter des fleurs à l'enfant Jésus. A la pointe d'argent. H. 4" 3"'; l. 3" 11"'.

161. *Figure de femme nue.* — Assise à terre. La tête d'un enfant et trois esquisses pour un enfant Jésus, qui, couché, étend les mains vers sa mère. Dessin sur une feuille de papier d'un ton rougeâtre. H. 4" 5"'; l. 3" 8"'.

DANS LE PALAIS DU COMTE GIULIO CESARI, A PÉROUSE.

162. *Le Christ devant Hérode.* — Esquisse à la plume, et figures nues,

de l'époque florentine de Raphaël. In-folio en larg. Ce dessin, depuis que nous l'avons vu, aurait été, dit-on, envoyé à Rome et vendu dans cette ville.

DANS LA MAISON CAVACEPPI, A PÉROUSE.

163. *Sainte Famille.* — La Vierge avec l'enfant Jésus, sainte Élisabeth, le petit saint Jean et saint Joseph, forment un groupe en pyramide. Dessin à la plume, lavé à l'aquarelle, et rehaussé de blanc. Selon l'*Antologia pittorica* (p. 69) et la *Guida al Forestiere per la città di Perugia* (1784, p. 258), ce doit être un dessin très-remarquable de Raphaël, dans sa seconde manière. C'est vraisemblablement la composition qu'il peignit pour Domenico Canigiani. D'après les indications de Pungileoni (p. 289), ce dessin ne serait qu'un calque du dessin original qu'on croit perdu [1]. L'archevêque Berioli, à Urbin, a possédé ce dessin, qui lui venait de l'auditeur Filippo Cavaceppi, et il en fit présent lui-même, en 1818, à la princesse de Galles.

DANS LA MAISON GIO. BATTISTA CECCOMANI, A PÉROUSE.

164. *Carton pour la demi-figure d'une Vierge avec l'enfant Jésus.* — Selon la *Guida al Forestiere per la città di Perugia* (1784, p. 241), le tableau original, sur bois, peint d'après ce dessin, aurait été au palais Borghèse, à Rome. C'est le carton pour le tableau de Madone que possédait M. Rogers, à Londres, et dont il se trouve une copie par Sassoferrato dans la galerie Borghèse. Ce carton fut acheté à Pérouse pour l'Angleterre, et se trouvait, en 1843, en la possession de M. Colnaghi, à Londres, qui, comme nous l'avons dit plus haut, en fit exécuter un fac-simile par Th. Fairland, grand in-fol.

DESSINS DE RAPHAEL EN ALLEMAGNE.

DANS LA COLLECTION ALBERTINE, A VIENNE.

Cette collection, une des plus riches qui existent, est un legs du duc Albert de Saxe, Teschen, à l'archiduc Charles; elle se trouve actuellement en la possession du fils de ce dernier, l'archiduc Albert. Une grande partie

1. Un dessin original provenant de la maison Cavaceppi, pour cette Sainte Famille, mais sans le saint Joseph, se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

des dessins de l'école italienne provient du cabinet du prince Charles de Ligne et de différentes ventes faites en Hollande. — Adam Bartsch, Ferdinand Ruschweyh et Charles-Antoine Favart en ont gravé plusieurs. Des fac-simile lithographiés sont contenus dans le précieux ouvrage que Ludwig Forster a publié à Vienne sous ce titre, en allemand : *Copies lithographiées d'après des dessins originaux d'anciens et célèbres maîtres italiens, tirés de la collection de Son Altesse Impériale l'archiduc Charles d'Autriche.* (A Vienne, chez Mannsfeld et Comp.) — Le premier volume, composé de 80 planches, est terminé depuis l'année 1835 (ainsi que le volume renfermant les dessins d'après les maîtres des écoles des Pays-Bas et de l'Allemagne). La continuation de ce bel ouvrage se prépare.

Les frères Alinari ont photographié les dessins de Raphaël de cette collection, et Giuseppe Bardi, à Florence, va les publier avec une dédicace à S. A. R. le prince Albert d'Angleterre.

Nous avons emprunté beaucoup de précieux renseignements sur l'origine des dessins au catalogue manuscrit d'Adam Bartsch, que nous avons eu le bonheur de consulter en 1835. C'est donc grâce à la générosité de l'auguste propriétaire de la collection Albertine, ainsi qu'à la bienveillance de feu M. le directeur Rehberger et de MM. les inspecteurs de ce musée, que nous avons pu donner le catalogue détaillé des dessins de Raphaël que possède cette belle collection.

Sujets de l'Ancien Testament.

165. *Abraham se prosternant à terre devant les trois Anges.* — Sara est debout derrière la porte. Légère esquisse à la plume, pour la fresque des Loges au Vatican. Sur papier d'un ton brunâtre, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. H. 7" 2"'; l. 9" 1"'. Collection de la Noue et A. Rutgers; acquis au prix de 11 florins.

Grav. sur bois, au clair-obscur, par A. M. Zanetti.

166. *Jacob à la fontaine, auprès des filles de Laban.* — Esquisse pour la fresque des Loges. Très-beau dessin à la plume sur papier brunâtre, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. H. 8"; l. 9". Collection J. Walraven à Amsterdam; vendu 46 florins.

Grav. sur bois, au clair-obscur, par A. M. Zanetti. — A l'aquatinta, par H. Benedicti, in-4°.

167. *Joseph expliquant le songe à ses frères.* — Esquisse pour la fresque des Loges. Dessin largement traité à la plume, sur papier gris, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. H. 8" 7"'; l. 12". Collection du duc d'Ursel.

Grav. par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 10, n° 5. — Béatrizet, 1541. Bartsch, t. XV, p. 244, n° 9. — Par un anonyme, in-8°.

Dans la succession du peintre Lawrence à Londres, il s'est trouvé également une belle copie de cette composition.

168. *La Chute des murs de Jéricho.* — Légère esquisse à la plume. H. 9" 9'''; l. 13" 9'''. Si, dans ce dessin pour la fresque des Loges, certaines parties sont de la main de Raphaël, les autres toutefois accusent une main étrangère.

Lithogr. par F. Eybl.

169. *David vainqueur du géant Goliath.* — Spirituelle étude à la pierre noire pour la fresque des Loges. Ce sont seulement les deux figures de David et de Goliath avec le guerrier à droite. H. 9" 6'''; l. 12" 6'''. Un beau dessin au bistre du groupe principal est conservé dans la collection de Florence. Sur le revers, en esquisse, le groupe des apôtres, de la Mort d'Ananie. Mais ces deux esquisses ne semblent être que des études d'après l'original.

Sujets du Nouveau Testament.

170. *L'Annonciation.* — La sainte Vierge se relève et se tourne avec humilité vers l'ange qui vient à elle. Dans le haut, Dieu le père et le Saint-Esprit qui descend. Le dessin est cintré par un demi-cercle. Esquissé à la plume et terminé à la sépia et avec du blanc. H. 10" 1'''; l. 17" 4'''. Collections Crozat et prince de Condé.

171. *Esquisse pour le Massacre des Innocents, gravé par Marc-Antoine.* — C'est le soldat qui veut arracher l'enfant des bras de la mère qui s'enfuit; il y a, en outre, une étude plus précise pour les jambes de la femme, ainsi que pour la tête et le bras qui retient l'enfant. A la sanguine. H. 9"; l. 13" 6'''. Collections Mariette et prince de Ligne.

172. *Esquisse pour le même Massacre des Innocents.* — C'est encore le même soldat poursuivant la même femme; dessin à la plume, avec quelques indications de figures à la pierre noire, qui semblent avoir été effacées parce que Raphaël n'en était pas content; elles ne se trouvent d'ailleurs pas sur l'estampe. A droite, sur la même feuille, est l'esquisse d'un soldat nu, à mi-corps, et, dans le bas, une autre étude pour la femme agenouillée du Jugement de Salomon, qui est peint dans la chambre de la Segnatura. A la plume. Ces deux esquisses se trouvant sur la même feuille, on peut en conclure que la célèbre composition du Massacre des Innocents est de la même époque que la fresque du Jugement de Salomon, c'est-à-dire de l'année 1510 environ. Sur le revers de cette même feuille, Raphaël a encore esquissé, à la pierre noire, un homme nu qui était vraisemblablement destiné à représenter le soldat dans cette dernière fresque, mais qui n'y fut pas mis. H. 10" 6'''; l. 11" 12'''. Collections Timoteo Viti, Crozat, marquis de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne. Au revers de cette feuille est la figure allégorique de l'Astronomie. Voyez ci-après le n° 205.

173. *La Pêche miraculeuse.* — Première esquisse. On voit les deux bar-

ques avec le Christ et les apôtres dans le fond. Sur le devant, trois hommes debout; auprès d'eux est assise une mère avec son enfant; un peu plus loin, à droite, et tout près du bord du fleuve, sont assises aussi deux autres femmes avec un enfant. Quelques autres figures, indiquées seulement au fusain, ont été presque effacées. A la plume et terminé à la sépia et avec du blanc. Ce dessin, très-achevé, a été un peu retravaillé. Dans le bas, on lit : *Luc.* 5. — H. 8" 8'"; l. 14" 7'". Vendu 300 livres dans la vente Mariette. Collections Crozat, Mariette, Julien de Parme et prince de Ligne. Sur le revers, il y a encore une esquisse des deux barques; mais elle n'est point du maître.

Bartsch, dans son catalogue manuscrit, cite une copie de ce dessin existant à Nuremberg. On en voyait autrefois encore une dans la collection de Florence.

Grav. par. J. B. Franco. Bartsch, t. XVI, p. 124, n° 14. — A. Fantuzzi. — Ph. Thomassin, avec des changements dans le paysage. — Lithogr. par Pilizotti. — Landon, n° 234.

174. *Étude de trois apôtres, pour la Transfiguration.* — Ce sont ceux qui occupent le centre du fond, au-dessous de la montagne; l'un est debout, l'autre a les mains ouvertes et les doigts écartés; on ne voit qu'un fragment du troisième apôtre. Ce sont des figures nues, dessinées avec grand soin, à la sanguine, d'après le modèle vivant. H. 12" 1'"; l. 10" 1'". Collections Crozat, marquis de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne.

Lithogr. par Fr. Eyhl.

175. *Deux apôtres.* — Autre étude pour la Transfiguration. C'est celui qui est assis au premier plan à gauche (saint André) et celui qui, derrière lui, lève le bras vers le haut. Figures nues, dessinées à la sanguine. H. 11" 4'"; l. 8" 7'". Mêmes collections que le précédent.

Lithogr. par Fr. Eyhl.

176. *L'apôtre assis.* — C'est celui qui est au premier plan à gauche dans la Transfiguration (saint André). Magnifique étude d'après le modèle nu, un peu plus petite que la précédente et différente aussi de mouvement. A la sanguine. H. 4" 10'"; l. 5" 6'".

177. *La Transfiguration.* — C'est absolument la même disposition que dans le tableau, mais toutes figures nues. La manière dont est traité ce célèbre dessin à la plume ressemble sans doute à celle de Raphaël, mais on y chercherait en vain ses qualités spirituelles, sa liberté de faire et son originalité. La proportion des figures est d'ailleurs un peu courte, quelquefois même d'un mouvement désagréable. Il est surprenant aussi que l'ordonnance de toutes les figures soit identiquement la même que celle du tableau, tandis que Raphaël ne suivait jamais servilement son esquisse

dans le cours de l'exécution d'un tableau et apportait toujours quelque modification à son idée première. C'est pourquoi nous avons la conviction que ce dessin, si beau qu'il soit, est bien plutôt une copie faite d'après le tableau qu'une étude de Raphaël pour ce tableau même. Il a souffert en différents endroits. Collections de Piles, Montarsis et Crozat.

Lithogr. par Pilizotti.

178. *La Cène.* — Rapide esquisse à la plume, de la jeunesse de Raphaël. La partie gauche est seule terminée. Deux piliers d'un vestibule voûté partagent cette composition en trois parties. In-folio en largeur. Voyez, pour le dessin du Saint Sébastien qui est au revers, n° 194.

179. *La Lapidation de saint Étienne.* — Première esquisse pour le carton de la tapisserie. Ce sont neuf figures qui, à l'exception de celle du saint, ne sont point vêtues. Le saint est agenouillé, vu de face, au milieu du tableau (tandis que, dans la tapisserie, il est un peu tourné de côté). A gauche, trois hommes armés de pierres, et Saul, gardant les vêtements, et assis à terre. A droite, trois hommes jettent des pierres et un quatrième en ramasse. Très-belle esquisse à la plume. H. 10" 3'"; l. 16" 3'". Collection Mariette.

Grav. par A. Bartsch, 1787. — Lithogr. par Pilizotti.

180. *La Vierge au pied de la croix.* — Elle est dessinée dans trois attitudes différentes. La plus terminée, dans la manière du Pérugin, est telle que Raphaël l'exécuta dans le tableau qui était chez le cardinal Fesch à Rome, et ce dessin, de la jeunesse du maître, semble avoir servi en effet à la composition de ce tableau. Le torse du Christ en croix est aussi indiqué. H. 10" 3'"; l. 8". Collection Julien de Parme.

Grav. par Adam Bartsch.

181. *La femme d'Ananie.* — Tombée morte sur les marches du temple. Dix figures, hommes et femmes, frappés de stupeur, se tiennent auprès du cadavre. Très-beau dessin au bistre, qui a des rapports frappants avec la composition du Lévite d'Ephraïm qui se trouvait dans la collection Denon à Paris[1]; mais ni l'un ni l'autre de ces dessins ne nous paraissent être de la main de Raphaël. H. 7" 3'"; l. 9" 6'".

Saintes Familles et Madones.

182. *La Sainte Famille, pour Dom. Canigiani.* — Actuellement au musée de Munich. C'est seulement une rapide esquisse des deux femmes avec

1. Voy. *Description des objets d'art qui composent le cabinet de feu le baron Vivant-Denon.* Paris, 1826, n° 299. Grav. dans l'ouvrage de Denon, pl. 89. Landon, n° 291. Le sujet est tiré du Livre des Juges, chap. XIX et XX.

Ce dessin, qui aujourd'hui appartient à l'illustre peintre français Ingres, n'est cependant pas de Raphaël; il porte bien plutôt le caractère d'une œuvre de Poussin. Nous ne savons point s'il existe un dessin original de Raphaël pour cette composition.

leurs enfants ; le saint Joseph manque. Les extrémités des figures de femmes et la tête de sainte Elisabeth ayant un cachet particulier, et ces diverses parties étant plus soigneusement traitées que le reste, nous sommes portés à croire que ce sont des études d'après nature. Esquissé à la sanguine et terminé à la plume. H. 10" 4'"; l. 9". Collection Cavaceppi.

Grav. par. A. Bartsch. — Lithogr. par Fendi.

183. *La Vierge, demi-figure.* — Elle tient l'enfant Jésus devant elle sur un coussin, et lui présente, de la main droite, une grenade. Sa main gauche est posée sur un livre ouvert, et sa tête, un peu penchée vers le bas, est recouverte d'un voile. L'enfant Jésus et les mains de la Vierge sont très-soigneusement traités, et semblent avoir été dessinés d'après nature. Ce beau dessin, esquissé au fusain et terminé à la pierre noire, est encore dans la manière du Pérugin. Les figures étant aux trois quarts de grandeur naturelle, il se peut que ce dessin ait servi de carton pour un tableau qui n'est pas connu. H. 15" 6'"; l. 11". Des collections Julien de Parme et prince de Ligne.

184. *Madone de la maison d'Albe.* — Ce dessin est un peu différent du tableau, en ce que le petit saint Jean tient ici un agneau. A la plume, lavé d'un ton brun et rehaussé de blanc. Ce dessin, qui a beaucoup souffert, est retravaillé et coupé ovalement. C'est à peine si on peut y reconnaître la main du maître. H. 7" 3'"; l. 6". Collection du prince de Ligne.

185. *Sainte Famille.* — La Vierge est assise à droite de sainte Anne et lui présente l'enfant Jésus. Rapidement esquissée au fusain, terminée à la plume. H. 5" 5'"; l. 4" 7'". Collection du prince de Ligne.

Grav. par Ch. Ant. Favart, 1818. En contre-partie.

186. *La Vierge assise dans un palais.* — Elle se tourne à droite et semble vouloir présenter l'enfant Jésus au petit saint Jean assis à terre. Les deux enfants se regardent avec amour. Auprès d'une colonne, on voit encore l'indication d'un homme. Très-spirituelle esquisse dessinée à la plume et à l'encre. H. 6" 11'"; l. 4" 11'".

Grav., en contre-partie, par Ch. Ant. Favart, 1818. Collect. du prince de Ligne. Une copie de ce dessin se trouvait dans le cabinet de M. Roger Lagoy, à Paris ; elle a été gravée à l'eau-forte par cet amateur. — Landon, n° 229.

187. *La Vierge assise dans un paysage.* — Elle lit dans un livre et tient devant elle l'enfant Jésus, qui étend son bras vers le livre. Aux côtés, l'indication de deux anges. Esquisse à la plume, très-rapide, mais très-spirituelle. H. 7" 3'"; l. 5" 9'". Collection du prince de Ligne.

188. *Deux Madones.* — Esquisses à la plume sur une même feuille.

Celle de gauche a, dans l'attitude, quelque ressemblance avec la Vierge de la maison Colonna, au musée de Berlin; mais ici l'enfant Jésus, debout sur les genoux de sa mère, lui entoure le cou avec un de ses bras.

L'autre esquisse est également une Vierge assise, en demi-figure, avec l'enfant Jésus debout qui, de la main droite, tient le bord du vêtement de sa mère, auprès du cou, et qui porte ses regards vers le petit saint Jean debout à gauche. Ce dernier, vu à moitié, a un oiseau dans la main. Un peu de paysage pour fond.

On voit encore, sur la même feuille, l'indication d'une autre Vierge et d'un enfant. Voy. le revers du nº 223.

189. *Plusieurs esquisses pour la Vierge dans la prairie.* — De la galerie du Belvédère, à Vienne. Il y a, sur cette feuille, quatre projets pour cette Vierge avec les deux enfants, dans des attitudes différentes, surtout celle du petit saint Jean, et, sur le revers de la feuille, on retrouve encore trois fois le même groupe et plusieurs fois les mêmes enfants. H. 9" 4'''; l. 13" 10'''.

S. Paccini a gravé deux de ces esquisses en fac-simile en 1770 [1].

190. *La Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses bras.* — Ils se tournent tous deux vers un saint qui est à leur gauche. Sur la même feuille, à droite, encore deux esquisses à la plume pour un saint Jérôme.

Sur le revers de cette feuille, plusieurs rapides esquisses de Vierges et d'enfants Jésus. Puis une figure endormie enveloppée dans un manteau, et deux études de dos. H. 13" 6'''; l. 9" 7'''. Collections Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne.

191. *Six Vierges avec l'enfant Jésus.* — Rapides esquisses, dont deux à la sanguine et quatre à la plume.

Sur le revers de cette feuille, il y a une belle esquisse plus grande que les autres, pour une Vierge en demi-figure, qui tient l'enfant couché en travers sur ses genoux. Leurs regards se rencontrent; car l'enfant regarde vers le haut et la Madone abaisse ses yeux sur lui. La partie supérieure de l'enfant est terminée à la plume. Le reste est dessiné à la pointe d'argent. H. 9" 9'''; l. 7" 2'''. — Collections Tim. Viti, Crozat, marquis de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne.

192. *La Vierge avec l'enfant Jésus sur les genoux.* — Elle est assise

1. Citons encore trois autres fac-simile de Paccini d'après des dessins de Raphaël, mais dont nous ne connaissons qu'un seul en original, qui est à Oxford :

a.) Trois Anges dans les airs, mi-figures à la plume. Ce sont sans doute des études pour les anges placés à droite dans la Dispute du Saint-Sacrement.

b.) Tête de femme dirigée vers le haut, dans le type de la Sainte Catherine gravée par Desnoyers. Seulement le masque. C'est le dessin d'Oxford.

c.) Étude de draperie pour la partie supérieure d'une figure de femme; derrière elle, un jeune homme qui la poursuit et un enfant à droite. A la plume.

dans une campagne et présente son sein à l'enfant. Quelques anges sont agenouillés à gauche, et, à droite, l'on voit saint Joseph marchant. Rapidement dessiné à la plume sur papier rougeâtre, et tellement dans la manière de Timoteo Viti, que l'on peut, sans aucune hésitation, l'attribuer à cet ami de Raphaël. H. 6" 7'"; l. 5". Collections Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne.

Sujets religieux et Sibylles.

193. *Saint Sébastien.* — Trois esquisses à la plume. Il est debout, les mains liées, dans une attitude où l'on reconnaît cette afféterie qui caractérise quelques ouvrages de Raphaël composés depuis 1505 jusqu'en 1508. Sur la même feuille, il y a encore deux études d'hommes vus de dos et quelques études séparées de cette partie du corps. Ce dessin se trouve sur le revers de la feuille, avec la Cène du n° 179. H. 10"; l. 14" 3'". Collections Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne.

194. *La tete d'une jeune martyre posée sur un plat.* — Beau dessin à la pierre noire rehaussé de blanc. Ce doit être l'ouvrage d'un élève de Raphaël. H. 8" 9'"; l. 5" 9'".

195. *Le petit saint Jean-Baptiste.* — En adoration. Tourné à droite, et comme faisant partie d'une Sainte Famille. Esquissé au fusain et terminé à l'encre. Cette petite feuille, de la jeunesse de Raphaël, est collée sur un grand carton contenant quelques esquisses de Léonard de Vinci, et entouré d'une ornementation par Giorgio Vasari. Collections Crozat, P. Mariette et Julien de Parme.

196. *La vieille Sibylle de Tibur.* — Elle s'appuie des deux bras et se tourne à gauche. Très-belle étude à la sanguine pour la fresque de S. Maria della Pace, à Rome. La draperie sur les genoux est un peu plus terminée que le reste du dessin. H. 10" 6'"; l. 6" 6'".

Grav. par Ferd. Ruschweyh, 1806.

197. *Étude pour le bras élevé de la jeune Sibylle de Cumes.* — Dans la fresque de l'église de S. Maria della Pace. Puis une étude d'après un modèle de femme pour la partie supérieure de l'ange qui vole, tourné à gauche dans le même tableau. Ce sont deux beaux dessins à la sanguine; les formes sont puissantes et grandioses, dans le style de Michel-Ange, mais d'une grande vérité de nature et de l'exécution la plus délicate. H. 8" 8'"; l. 8" 1'". Collections d'Argenville et Julien de Parme.

198. *Etude pour l'ange qui vole.* — Tourné à gauche, dans la même fresque de l'église della Pace. Dessiné d'après le modèle nu, et, au bas, on voit encore, bien plus étudié, le bras dont la main tient la bande de parchemin. A côté se trouve une étude de draperie pour le même ange.

A la sanguine. H. 10" 3'"; l. 14". D'Argenville avait acheté ce dessin à Rome, pour 150 livres; plus tard, il fut possédé par Julien de Parme et le prince de Ligne. Un dessin original et semblable se trouve dans la collection de M. Reiset, à Paris.

Esquisses pour les peintures murales dans les chambres du Vatican.

199. *Esquisse pour la moitié de la partie inférieure de la Dispute du Saint-Sacrement.* — Des dix-neuf figures vêtues que le maître a groupées dans ce dessin, ce sont les deux Pères de l'Eglise, saint Jérôme et saint Grégoire, qui sont le mieux conservés et qui nous donnent une idée de ce qu'était autrefois cette belle esquisse, aujourd'hui malheureusement très-retravaillée. A la plume, et terminé à la sépia et avec du blanc. H. 11" 6'"; l. 16" 19'". De la collection Crozat.

Grav. par le comte de Caytus. — Lithogr. par Pilizotti.

200. *Saint Ambroise et Pierre Lombard.* — Avec un jeune homme dont les regards sont dirigés vers le haut. Demi-figures. Ces esquisses pour la Dispute du Saint-Sacrement, dessinées à la plume, se trouvent sur le revers de la feuille n° 189, qui contient encore quelques vers du projet de sonnet de Raphaël, que nous possédons en entier sur un dessin du Musée Britannique. Quant au dessin de la collection Albertine, une main barbare en a coupé une partie, et on n'y peut lire que ces lambeaux de vers :

Lingua or di parlar disoglie e.....
A dir di questo diletto so in g.....
Ch'amor mi fece p. mio gr.....
Ma lui più ne ringratio do.....
E questo se me rimasto ancor.....
Pel fisso inmaginar que.....
Moso tanta letizia che....

Les trois dernières lignes avaient été raturées et remplacées par celles-ci :

Pel fisso inmaginar.....
Quel dolce suo parlar.....
Ne mio pensier quel se p.....

Plus bas, Raphaël a écrit encore une autre variante pour ce même sonnet; mais il n'en reste que le début. La première ligne, qui est raturée et qui se lisait ainsi :

D'un bello assalto si bel ch'el dì,

a été remplacée par les trois vers suivants :

Un pensar dolce e rimembrare in modo,
Più di dispera e ricordarsi el dano,
Molto disperande nel mio peto stanno.

Le reste manque. Ces vers et quelques autres essais du même genre nous prouvent que Raphaël, qui avait à un si haut degré le sublime sentiment de poésie, le crayon ou le pinceau à la main, et qui produisait avec tant de facilité ses œuvres d'art, n'était pas aussi habile dans la production d'un sonnet; car ce travail lui donna beaucoup de peine et ne semble pas l'avoir complétement satisfait; il en resta là de ses tentatives poétiques qui datent de 1508.

201. *Le groupe de Pythagore pour l'École d'Athènes.* — Ce sont cinq figures, avec celle d'Anaxagoras posée sur le devant, et l'indication de quelques autres; il y a de plus une assez grande étude de draperie pour Anaxagoras. Esquissé à la pointe, sur papier gris-brun, et rehaussé de blanc. H. 11"; l. 14" 6'". Collections Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme, Schmidt et prince de Ligne.

Grav. par P. A. Robert; planche teintée par N. Lesueur, in-fol. en larg., n° 44. — J. Th. Prestel, 1785, en contre-partie. — Ferd. Ruschweyh, 1807, sans l'étude de la draperie. — Lithogr. par Pilizotti.

202. *La Muse assise.* — C'est Calliope qui, dans le Parnasse, est assise à droite, auprès d'Apollon. Le bras levé qui tient la trompette est très-étudié et d'après nature. L'ordonnance de la draperie rappelle celle de l'Ariane antique. Belle esquisse à la plume. H. 9" 3'"; l. 8" 2'". Collections Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne.

Lithogr. par J. Pilizotti.

Le revers de la feuille contient un fragment d'une étude de draperie pour la même Muse vue de dos, également dessinée à la plume pour le Parnasse. C'est l'original d'une excellente copie qui est dans la collection de Florence.

203. *La Muse assise, tenant une lyre.* — C'est Uranie, qui, dans le Parnasse, est au côté gauche d'Apollon. Dans cette belle esquisse à la plume, le maître avait surtout en vue l'attitude de sa figure, et il a très-soigneusement étudié le mouvement de la tête et du cou. Au lieu de tenir la lyre de la main droite, elle la pose ici sur son genou. H. 9" 3'"; l. 8" 2'". Collections Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne.

Grav. par Ferd. Ruschweyh.

204. *Le Dante.* — Il est debout, vu de profil, tourné à gauche, et tenant sa *Divine Comédie* sur la poitrine. La partie inférieure n'est que légèrement indiquée. Esquisse à la plume pour le Parnasse. H. 12" 7'"; l. 5" 3'". Ce dessin porte en estampille une étoile à huit rayons, qui était le cachet de Nic. Lanier, conservateur de la collection du roi Charles I[er] d'Angleterre. Collections Crozat et prince de Ligne.

Grav. par A. Bartsch, 1787.

205. *La Contemplation des étoiles.* — Figure allégorique de l'Astronomie. Esquisse pour une des fresques de la chambre della Segnatura. A côté de cette esquisse à la plume, une autre étude pour la main levée de cette fresque. Au revers de la feuille est le dessin du Massacre des Innocents. Voy. n° 173.

206. *La Messe de Bolsène.* — Légère esquisse pour la partie supérieure de cette composition. A la plume, et lavée à la sépia. H. 8" 3'"; l. 14" 6'". Collections Ant. Rutgers et prince de Ligne. Vendue 10 florins à la vente de Rutgers.

Lith. par J. Pilizotti.

207. *Les deux femmes de l'Incendie du Bourg.* — Avec l'enfant à genoux et en prière devant elles. Très-belle étude d'après nature, à la sanguine. H. 12" 3'"; l. 9" 6'". Collections d'Argenville, Julien de Parme et prince de Ligne.

Grav. par Bartsch. — Lithogr. par Fendi.

208. *Le jeune homme qui se laisse glisser le long de la muraille.* — Étude d'après nature pour la fresque de l'Incendie du Bourg. Dessin très-beau et très-soigné, à la sanguine. La tête du modèle est très-bien rendue, mais elle n'est pas belle. Le corps est d'une mâle puissance et très-beau de proportions. Il est fâcheux que, dans l'intention de mieux faire ressortir la figure, on ait teinté en gris le fond blanc du papier. H. 13" 10'"; l. 6". Collections Crozat, Mariette, Julien de Parme et prince de Ligne.

Dans la collection de Th. Lawrence, la même figure était répétée deux fois, l'une à la sanguine, l'autre au bistre, mais aucune ne pouvait passer pour originale. N° 76 du catalogue de l'exposition Woodburn. Collection Denon. Actuellement à Oxford.

209. *Le jeune homme qui porte son vieux père.* — Magnifique étude à la sanguine pour le groupe de l'Incendie du Bourg. Admirable de vérité; la différence des âges est merveilleusement caractérisée dans toutes les parties de ces deux figures. L'exécution est soigneusement terminée. Les nombreuses études d'après nature que Raphaël a faites pour l'Incendie du Bourg attestent clairement tout son savoir dans les parties nues, afin de rivaliser avec Michel-Ange. H. 12"; l. 6" 8'".

Lithogr. par J. Pilizotti. Ce fac-simile toutefois ne rend pas complétement la finesse du dessin de l'original.

210. *Trois chanteurs sur une haute tribune.* — Étude pour le groupe de gauche du Couronnement de Charlemagne. Les habits ecclésiastiques, dessinés d'après nature, sont surtout remarquables. A la plume, sur papier brunâtre, et rehaussé de blanc. H. 9"; l. 7". Collections Crozat, Mariette, Julien de Parme et prince de Ligne.

Grav. par A. Bartsch, 1787.

Sujets mythologiques.

211. *Apollon debout.* — Figure nue, vue de dos. Exquise étude à la sanguine pour le Festin des Dieux, grande fresque du plafond de la Farnesine. Le grand style et la haute conception de Raphaël ne se montrent pas seulement ici dans l'élégance juvénile des formes d'Apollon, mais encore dans l'expression de noble fierté qui anime sa belle tête. Collection du prince de Ligne.

Grav. par A. Bartsch. — Lithogr. par Kriehuber.

212. *Vénus montrant sa blessure à l'Amour.* — Beau dessin à la sanguine d'après une esquisse originale de Raphaël pour les peintures destinées à la Salle de bain du cardinal da Bibiena. H. 8"; l. 6" 3'''.

Bernard Picart a publié cette composition dans ses *Impostures innocentes.* — Ferd. Ruschweyh, 1806, petit in-fol. — Balzer, in-4°.

213. *Vénus ou Ariane s'appuyant sur les genoux de Bacchus.* — Selon Bartsch, ce serait Angélique avec Médor. Quoique ce beau dessin à la sanguine, de même qu'un autre grand fragment de carton qui est dans la même collection, soit de Jules Romain, nous les plaçons cependant l'un et l'autre dans le Catalogue des Dessins de Raphaël, parce qu'ils servirent pour l'exécution des peintures de la petite Salle de bain du cardinal da Bibiena et de la villa Palatina. H. 14" 3'''; l. 10" 9'''.

214. *Psyché implorant les Dieux.* — C'est ainsi que le catalogue de la collection désigne une figure de femme vêtue, assise dans une vive attitude de prière, quoique cette figure porte le costume antique et n'ait pas d'ailes. Très-spirituelle esquisse à la sanguine. H. 7" 8'''; l. 10". Collections Crozat, Calvière, Destouches et d'Argenville.

215. *Une bacchante dansant entre deux faunes.* — L'un des faunes sonne de la trompe et l'autre joue de la flûte de Pan. Beau dessin à la sanguine foncée. H. 1" 2'''; l. 13" 6'''. Collection du prince de Ligne.

Grav. par A. Bartsch.

Un dessin tout semblable à celui-ci et également très-beau se trouve dans la collection royale d'Angleterre. Agostino Veneziano l'a gravé en 1516 et lui a donné pour pendant deux bacchantes dansant avec un faune, en 1516. Voyez Bartsch, XIV, n° 250. De même, G. Audran, dans son *Livre des dix bas-reliefs.* Ce dessin étant très-beau, on le croit exécuté par Raphaël, d'après un bas-relief antique; cette opinion toutefois n'est point fondée sur le caractère même des dessins. Au contraire, nous croyons reconnaître dans l'un d'eux la main de Giovanni da Udine, car les cheveux surtout sont faits dans une manière qui lui est toute particulière. Remarquons encore, en passant, que Raphaël se servait toujours de la sanguine rouge et jamais de la sanguine violette.

216. *Junon sur son char, traîné par deux paons.* — Un Amour pousse le char par derrière. Belle composition pour l'une des quatre fresques rondes qui ornent le vestibule de la villa Madama. Elle est parfaitement conçue et exécutée dans l'esprit de Raphaël, par Giovanni da Udine. Sur papier brunâtre, à la plume, lavée à la sépia, rehaussée de blanc et mise aux carreaux. H. 8"; l. 10" 5"'.

Joh. Ottaviano a fait une gravure d'après la fresque, et l'a publiée avec le nom de Raphael.

Figures allégoriques.

217. *La Charité.* — Légère esquisse à la plume pour l'une des trois Vertus théologales que Raphaël peignit en grisaille dans la predella de la Mise au tombeau qui est au palais Borghèse. Dans cette esquisse, il n'y a que trois enfants, tandis que dans la peinture on en compte cinq. H. 13"; l. 9" 6"'. Collections Timoteo Viti, Crozat, Mariette et Julien de Parme. Le revers de la feuille offre un dessin qui semble être une première pensée pour la Mise au tombeau. Voyez n° 232. P. Mariette se trompe dans une note qu'il a écrite sur le dessin, en disant que c'est une esquisse pour la Charité de la salle de Constantin. Mariette s'appuie sur cette supposition erronée pour en induire que Raphaël avait fait d'avance toutes les esquisses pour les peintures de cette salle et de celles qui l'entourent.

218. *Un enfant ailé, ou génie.* — Il tient un bouclier ovale de la main droite et une branche d'olivier dans la gauche. Raphaël, qui d'abord avait dessiné la jambe droite levée, plaça ensuite cette jambe derrière l'autre. Ce génie devait vraisemblablement tenir un écusson. Belle esquisse. H. 4" 7"'; l. 3" 8"'.

Gravé par C. A. Favari, 1818. En contre-partie.

Sujets historiques et Combats.

219. *Le Mariage d'Alexandre et de Roxane.* — Roxane est assise et Alexandre, debout devant elle, lui présente une couronne. L'Amour et l'Hymen l'accompagnent, et onze Amours, différemment groupés, complètent cette scène. Toutes les figures de ce précieux dessin sont nues et de la plus délicate exécution à la sanguine. H. 8" 6"'; l. 12".

Ce dessin, que Rubens avait acheté à Rome, passa depuis dans la possession du cardinal Bentivoglio, qui en fit présent au graveur en médailles Melan. Crozat l'eut ensuite au sortir de la collection Vaurose, et le duc Albert de Saxe-Teschen l'acquit d'un amateur. Il porte aussi l'estampille du prince Charles de Ligne.

Grav. par Nic. Cochin, n° 37, pour le *Cabinet Crozat*. Contre-partie. — Lith. par J. Pitizotti. Cette reproduction est un véritable chef-d'œuvre.

220. *Giovanni de Médicis.* — Il fait son entrée à Florence en qualité de légat du pape. La figure allégorique de la ville de Florence vient à sa rencontre. Auprès d'elle est couchée la figure du fleuve Arno. Esquisse pour l'un des épisodes de la Vie de Léon X, qui furent tissés en fil d'or au bas des tapisseries. Selon le récit de Vasari, il paraît probable que Raphaël abandonna l'exécution de ces ornements à son élève Gio. Francesco Penni, ce qui fait que ces compositions, dont plusieurs ont été conservées, proviennent toutes de ce dernier. Il existe trois dessins de l'Entrée de Giovanni de Médicis à Florence, et tous trois d'une beauté presque égale; savoir : celui dont il est question ici, un second dans la collection du Louvre, et un troisième, provenant de la collection Denon, était dans le cabinet de Th. Lawrence, à Londres. Le premier provient des collections Crozat, Mariette (dont il porte l'estampille), Julien de Parme et prince de Ligne.

Grav. en clair-obscur par Joh. Gottlieb Prestel, 1785. — Lith. par J. Pilizotti. — Landon, n° 139.

221. *Un Consistoire papal*, ou *L'Empereur agenouillé devant le pape.* — On désigne indifféremment, sous l'une ou l'autre de ces dénominations, cette composition remarquable, que Raphaël esquissa pour le Vatican, mais qui n'y fut jamais exécutée. Le pape est assis à gauche sur un trône, lisant dans un livre ouvert devant lui. A ses pieds est agenouillé un homme couvert d'un large manteau. Beaucoup de cardinaux et de prêtres sont assis à l'entour de ces figures, et, dans le fond, on voit des soldats armés de lances, et d'autres personnages de la suite. Dessin à la plume, terminé au bistre et au blanc. H. 14" 3'"; l. 21". Collection du prince de Ligne. Le grandiose de la composition, la beauté de son ordonnance, le vivant des figures indiquent incontestablement l'origine raphaélesque de ce dessin, quoiqu'il ait beaucoup souffert et qu'on ne puisse l'attribuer au maître, du moins avec une certitude complète.

Lith. par J. Pilizotti. — P. A. Robert en a publié, en 1729, un mauvais trait à l'eau-forte, vraisemblablement d'après le dessin qui était dans la succession Lawrence, mais qui n'est point original.

222. *Mêlée de combattants.* — L'on distingue au premier plan cinq cavaliers et neuf soldats à pied. Au centre, accourt un cavalier qui perce de sa lance un guerrier tombant à terre. Un autre guerrier est étendu sous son cheval. A gauche et à droite, un groupe de trois hommes à pied se défend encore. Toutes ces figures sont nues, largement et rapidement traitées à la plume. C'est une œuvre de la jeunesse de Raphaël. H. 10" 5'"; l. 16" 1'".

Lithogr. par J. Pilizotti.

223. *Trois hommes.* — Ils sont nus, armés de lances, et se défendent

contre un ennemi qu'on ne voit pas dans le dessin. Celui du milieu est vu de côté; celui de droite est vu de dos. Très-belle esquisse à la plume, pleine de vie, dans la manière de Raphaël qui correspond à l'année 1505. Ce dessin se trouve sur le revers du n° 188, avec des projets de Madones. Un trait de ce même dessin, piqué pour le calque, et qui semble être de la main de Raphaël lui-même, se trouve dans la collection de l'Académie de Venise. Voy. n° 99.

224. *Fragment d'un combat.* — Cinq guerriers se rencontrent et luttent avec acharnement. L'un d'eux, à terre, se défend avec sa lance contre un cavalier. On voit encore, à gauche, deux hommes à barbe. Figures nues, toutes tournées vers la gauche. Si vivantes qu'elles soient de mouvement, ce dessin est cependant traité tellement dans la manière de Timoteo Viti, qu'on peut accepter une ancienne tradition qui lui attribue ce dessin. H. 14"; l. 10" 3"'. Collections Crozat, d'Argenville, Julien de Parme, prince de Ligne.

Grav. par J. Th. Prestel. — Lithogr. par Pilizotti, et intitulé : *Un Combat de Sarrasins.*

Esquisses et Études.

225. *Deux hommes nus, debout.* — L'un, vu de côté, l'autre de dos, avec l'indication d'un troisième, vu de face, derrière eux. Très-belle étude d'après nature à la sanguine; la partie inférieure de la troisième figure n'est que légèrement tracée au fusain. Raphaël envoya ce dessin, accompagné de gravures faites d'après ses compositions, à Albrecht Dürer, de Nuremberg, comme celui-ci l'a indiqué dans une note écrite de sa main sur le dessin même : 1515. *Raphahill di Vrbin der so hoch peim Papst geacht ist gewest hat der hat dyse nackete Bild gemacht vnd hat sy dim Albrecht Durer gen Nornberg geschickt Im sein Hand zw weisen*[1]. L'homme du premier plan est une étude pour le capitaine qui, dans le Combat contre les Sarrasins, à Ostia, est debout à la gauche du pape. H. 15" 3"'; l. 10" 8"'.

Grav. par Beckenkamm. — Lithogr. par Kriehuber. Dans le Cabinet des Estampes, à Dresde, il y a une copie très-habilement faite par Lefebre.

226. *Deux cavaliers.* — Couverts de vêtements très-larges. L'un est vu de face et l'autre de dos. Il paraît que Raphaël a fait cette rapide esquisse d'après un serviteur du pape, pour bien se rendre compte de la pose d'un homme à cheval. On peut croire que cette étude lui a servi pour le cavalier du Portement de Croix. H. 10" 10"'; l. 7" 1"'. Collections Timoteo Viti, Crozat, Julien de Parme et prince de Ligne.

1. C'est-à-dire : « 1515. Raphaël d'Urbin, qui était si hautement estimé du pape, a fait ces figures nues et les a envoyées à Albrecht Dürer, à Nurenberg, pour lui montrer un ouvrage de sa main. »

227. *Un homme nu et assis.* — Vu de dos. S'appuie sur son bras droit et lève l'autre bras. Étude d'après nature, à la plume. H. 8" 3'"; l. 6" 6'".

228. *Deux jeunes gens nus.* — Sur un monticule, regardant attentivement devant eux. L'un, vu de dos, à mi-corps, est appuyé contre le monticule; l'autre, agenouillé derrière lui, s'appuie sur son bras droit. Très-spirituel dessin à la plume, d'après nature. H. 9" 6'"; l. 6" 5'". Collections Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet et Julien de Parme.

Sur le revers de la feuille, un homme marchant en avant, les mains jointes en adoration. Étude d'après le modèle vivant, nu. A côté, étude à part de la poitrine et du bras de cette figure.

229. *Étude d'après le corps d'un homme à barbe.* — A côté, un autre homme dans la même pose, mais ayant une tête juvénile; puis, la partie supérieure d'un adolescent, ainsi que deux autres demi-figures d'enfants, dont l'une est traversée par une ligne qui semble indiquer qu'on a voulu effacer cette esquisse. Légère esquisse à la plume. Collections Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne.

230. *Un jeune garçon.* — Debout, vu de face, Rapidement dessiné d'après nature, à la sanguine. H. 9" 5'"; l. 6" 3'".

231. *Enfants jouant.* — Deux enfants marchent ensemble, les bras entrelacés, et un troisième joue avec un chien. Rapide esquisse à la plume avec une encre pâle. H. 8" 2'"; l. 14". Collections Crozat, marquis de Gouvernet, Julien de Parme et prince de Ligne.

Sur le revers, il y a une esquisse pour la Mise au tombeau, esquisse que l'on nomme aussi la Mort d'Adonis. Ce dessin est d'une main étrangère, l'original étant à Oxford.

232. *Deux hommes en soutiennent un troisième qui tombe.* — L'un des deux le saisit sous les bras, et l'autre le soulève avec un linge. Figures nues. Ce dessin semble être un premier projet pour une Mise au tombeau, et, comme il se trouve sur le revers de la feuille nº 218, avec une Charité, on peut supposer que ces deux esquisses ont été faites à l'occasion du tableau d'autel que Raphaël exécuta pour Atalante Baglione.

Portraits.

233. *Une jeune fille.* — Couronnée de feuillages, vue de face et regardant le spectateur avec amabilité. Elle s'appuie sur son coude gauche, en laissant pencher sa main; ses cheveux tombent sur ses épaules. Un corsage avec des manches bouffantes et un devantier forment son costume. Demi-figure dessinée avec soin à la pierre noire et rehaussée de blanc. La pose et le faire rappellent la manière de Léonard de Vinci, que Raphaël imita pendant son séjour à Florence. C'est à cette époque que remonte ce dessin, et l'on ne saurait donc admettre que la femme dont Raphaël a fait ici le portrait soit la Fornarina. Malheureusement ce dessin a beau-

coup souffert, et il est fortement retravaillé. H. 10" 3'"; l. 7" 4'". Collection du prince Charles de Ligne.

Grav. par A. Bartsch, 1788. — Lithogr. par Fr. Eybl.

234. *Portrait d'un homme.* — Un peu maigre, vu de trois quarts, tourné à gauche, la tête couverte d'une toque. Rapidement, mais très-spirituellement dessiné à la pierre noire. H. 11" 2'"; l. 8". Collection du prince de Ligne.

235. *Tête juvénile.* — Vue de face avec une espèce de turban ou réseau autour de la tête, à la mode du seizième siècle. De grandeur naturelle. Ce dessin, tracé au fusain, est tellement retravaillé au bistre, qu'on ne peut plus y reconnaître la main du maître; il a tellement perdu de son caractère, qu'on ne sait si c'est un homme ou une femme. H. 11" 3'"; l. 10".

Lithogr. par J. Pilizotti.

Architecture et Paysages.

236. *Façade d'église.* — Avec deux tours et un vestibule pour trois entrées principales. Au-dessus du rez-de-chaussée et d'une attique s'élève au milieu la grande nef recevant la lumière par une grande fenêtre ronde. Au fronton se rattachent des contre-forts affectant la forme d'un S élancé et couché, dans le goût de l'architecture florentine au quinzième siècle. Les tours, à trois étages, de même que la façade, sont ornées de colonnes accouplées, avec des niches dans les intervalles. Chacune des tours se termine en haute pyramide, avec quatre petits clochetons aux quatre coins, ayant chacun une boule au sommet. Légère esquisse à la plume, un peu lavée à la sépia. H. 9" 1'"; l. 8". Collection Crozat. On considère ce dessin comme un projet de Raphaël pour la façade de l'église de Saint-Laurent, à Florence.

Grav. par le comte de Caylus.

237. *Bâtiments d'un couvent.*—Romantiquement situés près d'une grotte de rochers et entourés d'arbres. Dessin d'après nature, à la plume. H. 9" 8'"; l. 7" 10'". Collection du prince de Ligne.

238. *Maisons de village, entourées d'arbres.* — Quelques paysans donnent à manger à leurs poules. Sur le bas de la feuille, il y a un chapiteau d'ordre ionique composite. Ce chapiteau semble avoir été dessiné d'après ceux de la cour du palais d'Urbin ou de Gubbio. Légère esquisse à la plume. H. 4"; l. 8". Collections Crozat, Mariette, Julien de Parme et prince de Ligne.

239. *Quelques fabriques entourées d'arbres.* — C'est également une esquisse de la jeunesse de Raphaël, à la plume et d'après nature. Collections Crozat, Mariette, Julien de Parme et prince de Ligne.

La collection Albertine possède encore plusieurs dessins attribués à Raphaël, mais qui, en définitive, ne sont que des copies faites par ses élèves. Ceux que nous indiquons ci-après, et qui sont les plus importants, ont été publiés en partie dans les fac-simile de Forster.

a.) *Le Martyre de sainte Felicité.* — Ou plutôt celui de sainte Cécile. Exécuté sur papier bleu, au bistre et au blanc. H. 9" 4'"; l. 5". Cette feuille porte l'estampille du comte d'Arundel.

L'originalité de ce dessin est douteuse.

Lithogr. par Pilizotti. C'est la composition gravée par Marc-Antoine. Bartsch, n° 117.

b.) *Attila effrayé à la vue des apôtres saint Pierre et saint Paul.* — Dessin d'après la fresque du Vatican. Bartsch, dans son catalogue manuscrit, ne l'avait pas attribué à Raphaël.

c.) *Une femme assise.* — Comme plongée dans une rêverie. Un jeune homme, qui s'approche d'elle, lui touche la tête. Ce jeune homme montre du geste, dans le haut, Apollon sur son char. Pour fond, un paysage dans le goût antique. Ce dessin est exécuté au bistre, dans la manière de Jules Romain.

Grav. par Giulio Bonasone.

d.) *Un jeune homme.* — Assis dans une chambre richement ornée, et enlaçant dans ses bras une jeune femme qui est auprès de lui. Des jeunes filles apportent des vases; des Amours folâtrent sur un arbre, et Ganymède vole sur son aigle.

Lithogr. par J. Pilizotti.

Un tableau à l'huile, semblable à cette composition, se trouve dans la galerie du Belvédère, à Vienne.

e.) *Scène dans le vestibule d'un temple romain.* — C'est ainsi que cette composition est désignée dans la lithographie de J. Pilizotti.

f.) *Vue d'un temple superbe.* — Plusieurs cavaliers poursuivent des femmes qui s'enfuient; on voit, en outre, beaucoup de peuple.

Ces trois derniers dessins sont de la même main, et, à en juger par certaines particularités de style, ils doivent être d'un élève de Raphaël, originaire de la Hollande.

g.) *Une Discussion ecclesiastique.* — Un vieux prêtre à barbe, entouré de six dominicains, est assis dans une tribune assez élevée. Devant la tribune sont assis trois hommes discutant un passage d'un livre qui est ouvert dans les mains d'un quatrième. Aux côtés droit et gauche, on voit beaucoup de savants qui s'entretiennent sur le sujet en discussion. Cette riche composition est tracée à la plume et lavée à la sépia. Elle semble être d'un élève de Raphaël, mais non de Jules Romain, comme Bartsch l'a cru. H. 14"; l. 16". Le prince de Ligne l'acheta pour 105 florins.

h.) La Bataille aux éléphants. — Contre les Persans. C'est exactement la même composition que Cornelius Cort a gravée en 1567. Ce dessin n'est qu'une copie assez roide. L'original de Julés Romain est dans la possession de M. Gatteaux, à Paris.

i.) Un Combat avec des lions. — Cette composition, exécutée par une main malhabile, contient quelques figures prises dans les ouvrages de Raphaël, tels que le David tuant Goliath, dans les fresques des Loges, deux cavaliers et un homme courant, tirés de la Bataille gravée par Marco da Ravenna, etc. En somme, c'est l'ouvrage d'un des plus faibles élèves du maître, sinon l'ouvrage d'un faussaire.

Lithogr. par J. Pitizotti, sous ce titre : *Un Combat de chevaliers romains.*

j.) Étude de draperie. — Un homme à barbe, marchant vers le côté droit et s'enveloppant dans son manteau. A la sanguine. H. 8" 10"'; l. 5".

Grav. par Ruschweyh, 1806.

k.) Un homme assis. — Tourné à gauche et appuyant son bras sur ses genoux. Rapide esquisse à la sanguine, d'après le modèle vivant. H. 5" 3"'; l. 6".

l.) Un soldat combattant. — Coiffé du bonnet phrygien. Il cherche à se couvrir de son bouclier et se tourne vers le fond. Esquisse à la sanguine. H. 10" 6"'; l. 5" 6"'.

m.) Étude d'une tête, de trois mains et de trois pieds. — Beau et large dessin à la plume.

n.) Pégase s'élevant dans les airs au milieu de six chevaux ailés. — Ils sont tous très-vifs de mouvement. Esquisse rapide à la plume, mais traitée très-spirituellement.

DANS LA COLLECTION DU PRINCE PAUL ESZTERHAZY DE GALANTHA, A VIENNE.

240. *Le Couronnement de la sainte Vierge.* — Première esquisse pour la partie supérieure du tableau d'autel, de 1503. La Vierge est représentée debout dans une auréole, les mains jointes, les regards dirigés vers le haut. A ses côtés se trouvent deux anges qui font de la musique, accompagnés de cinq séraphins. Ces anges ont beaucoup de rapport avec ceux que Raphaël a exécutés dans son tableau. Dessin très-finement traité à la plume. Cintré. In-4°.

241. *Pour la Dispute du Saint-Sacrement.* — C'est une première esquisse pour la partie inférieure du côté gauche, et différente, en plusieurs parties, de la fresque. Vingt figures. Très-beau dessin à la plume et lavé à la sépia. In-fol. en largeur. De la collection C. P.

242. *Un homme à barbe.* — Nu, tourné vers la gauche. Il tient un livre

sous le bras. Ce semble être une étude pour un Saint Jérôme. Petit in-folio.

243. *Une femme agenouillée.* — Vue presque de dos; elle tient un enfant, d'un mouvement vif et plein d'effroi. Au revers, on voit l'esquisse d'un homme couché. In-folio en largeur.

244. *Tete de femme.* — Elle est tournée vers le côté gauche, tandis que le mouvement du corps se prononce vers la droite. Les cheveux, noués sur le sommet de la tête, sont d'une bonne exécution, dans la manière de Raphaël.

AU MUSÉE DE BERLIN.

245. *La Pêche miraculeuse.* — Six figures dans deux barques. Esquisse pour la tapisserie, un peu différente de l'exécution, notamment la figure qui est au milieu de la barque à gauche. Beau dessin à la plume. Grand in-folio. Collection du capitaine Kühlen, à Rome. — Dans la collection royale de Londres, il y a quelques copies de ce dessin; l'une, à la plume, a été très-retravaillée, l'autre est lavée à la sépia.

246. *Étude pour la Vierge à la Perle.* — Le petit saint Jean apporte des fruits. Sur le revers de la feuille, l'enfant Jésus, avec la main de sa mère qui le tient. Très-beau dessin à la sanguine. In-8°. Collection P. Lely.

247. *La Vierge et saint Joseph.* — Deux demi-figures, chacune dans un rond. Beau dessin à la plume, exécuté avec soin dans la manière du Pérugin, vers l'année 1503. Petit in-folio en largeur. Collection Pacetti, à Rome.

248. *Étude d'un jeune homme nu, assis.* — Il est vivement tourné vers le côté gauche et tient une mandoline sous le bras droit. A gauche, sur la même feuille, il y a encore l'indication d'une tête et d'un bras. Légèrement dessiné à la plume, d'après nature. In-fulio. Collection Antaldo Antaldi, à Urbin.

249. *Tete d'un jeune homme à cheveux flottants.* — Il est vu de profil, tourné à droite. Il porte ses regards avec enthousiasme vers le haut. Ce doit être une étude pour l'ange du tableau de la Vierge au Poisson. Très-beau dessin à la pierre noire. In-4°.

250. *Un ange qui vole.* — Légère esquisse à la pierre noire, rehaussée de blanc. Très-beau dessin. Petit in-folio.

251. *Portrait d'un homme sans barbe.* — Ses longs cheveux tombant sont couverts d'une barrette. De grandeur naturelle. Dessiné au fusain et à la pierre noire, sur papier jaunâtre. Ce beau dessin a malheureusement un peu souffert. In-folio.

252. *Sainte Famille.* — Figures jusqu'aux genoux. Cette composition a quelque ressemblance avec une Sainte Famille (saint Joseph y est représenté sans barbe) qui se trouve à Saint-Pétersbourg. Esquisse à la plume. Collection Weitsch.

253. *Étude de draperie pour une figure agenouillée.* — Comme pour la Vierge dans une Nativité. C'est la manière florentine de Raphaël, mais manquant de simplicité, ce qui nous fait douter de l'authenticité de ce dessin. A la plume et rehaussé de blanc. Petit in-folio.

254. *Étude de draperie.* — Pour une figure assise, traitée à la manière du Pérugin. Sur le revers, des lis dessinés à la sanguine par une main étrangère et postérieure. In-4°.

Dans cette collection se trouvent encore vingt autres dessins qui, dans les anciens catalogues, sont attribués à Raphaël; mais ce sont ou des copies (entre autres, Moïse sauvé des eaux et Moïse apportant les tables de la loi), ou des dessins de l'école du maître. Il y en a même d'autres qui lui sont tout à fait étrangers. Nous n'avons donc pas à nous en occuper.

DANS LE CABINET DU CONSEILLER D'ÉTAT M. SAVIGNY,
A BERLIN.

255. *Héliodore chassé du temple.* — Première esquisse pour la fresque du Vatican, mais très-différente de l'exécution. L'architecture extérieure du temple y est plus développée, et c'est seulement à travers la grande porte ouverte que l'on en voit l'intérieur. A l'édifice principal se joignent, de chaque côté, sur un plan un peu plus éloigné, des vestibules à colonnes, garnis de quelques spectateurs. Le grand prêtre, debout dans le sanctuaire à droite, élève les mains en prière devant le tabernacle et le chandelier à sept branches. A ses côtés se tiennent trois hommes debout et agenouillés. Au fond, se voit une statue sur son piédestal. Devant le temple, à gauche, Héliodore s'enfuit, poursuivi par un cavalier et deux figures qui volent; l'ordonnance est presque semblable à la composition définitive, à cette différence près qu'Héliodore, au lieu de jeter ses regards vers le haut, les dirige en face. A droite, au premier plan, se trouvent sept femmes avec un enfant, et derrière elles plusieurs hommes qui regardent dans le temple. Plus loin, beaucoup de peuple, les uns stupéfiés, les autres fuyant. Le groupe du pape n'est point dans ce dessin. Rapide esquisse à la plume, largement massée à la sépia. L'architecture semble avoir été seulement indiquée au pinceau par Raphaël et terminée ensuite à la règle par un de ses élèves. Environ 8" de haut sur 14" de large.

256. *La Justice.* — Esquisse pour les figures allégoriques de la salle de Constantin. L'autruche est ici plus petite de proportion que dans le tableau. Ce dessin pourrait être de Gio. Francesco Penni.

DANS LE CABINET DES ESTAMPES, A DRESDE.

257. *Combat de quatre cavaliers.* — A gauche, un cavalier se cramponne

à la crinière de son cheval, lequel, s'élançant contre un autre cheval, le mord au poitrail. Le cavalier, monté sur ce second cheval, se penche fortement à sa gauche et tient un tronçon de lance dans sa main droite. Au centre, un cavalier, vu de face, sur un cheval qui se cabre, élève son bras gauche et semble vouloir se diriger contre le quatrième cavalier, qui traverse le premier plan et que l'on voit par derrière; il tourne la tête à gauche, tient sa lance en arrêt avec la main droite et étend la gauche vers le cheval qui se trouve devant lui. Toutes les figures sont nues. Dessin plein de vie et d'esprit, légèrement indiqué à la sanguine et terminé avec des hachures à l'encre. On doit regretter qu'il ait été découpé en suivant les contours dans la partie supérieure et collé sur un autre papier. H. 14"; l. 11". Il semble que Raphaël, dans cette composition, se soit rappelé le Combat pour l'étendard, de Léonard de Vinci, sans avoir toutefois l'intention de l'imiter. La manière de faire indique aussi sa première époque florentine.

258. *Le rebord d'un plat.* — Ce dessin, destiné à servir de modèle pour l'entourage ornemental d'un plat rond, a environ trois pouces et demi de largeur et présente la riche composition que nous allons décrire : Neptune est debout sur un char au milieu de la mer et balance le trident en sa main droite, tandis que de la gauche il tient les rênes de deux chevaux marins. Derrière ces figures, on voit encore une figure d'homme tenant une torche. De l'autre côté du char, deux autres chevaux marins se mordent l'un l'autre et sont tenus en bride par une figure de centaure qui souffle dans une conque. Plus loin, à droite, est une belle néréide assise sur un dauphin, et, derrière elle, un enfant, dont la partie inférieure du corps se termine en poisson, lance des flammes avec une trompette. Puis un Amour, monté sur un monstre marin fantastique, embouche également une trompe enflammée. Cet Amour est suivi d'un jeune homme assis sur un char et tenant en main un aviron, tandis qu'un homme, vu de dos et dans un beau mouvement, s'appuie au bord du char et le dirige sur les flots. Devant ce groupe est assis un homme qui lutte avec un monstre aquatique; un Amour voltige au-dessus de lui. Un homme au corps de poisson nage auprès, entourant de ses bras le cou d'un autre homme marin, et un jeune garçon, portant une branche de palmier, est assis sur un troisième char. Le cortége s'avance gaiement, et une femme qui nage est guidée par un jeune triton qui l'embrasse; Sylène, entre deux hommes qui le soutiennent, est assis sur une tortue, et tient deux vases remplis de vin. Le groupe d'un enfant debout sur un dauphin et enlaçant un cygne est surtout d'une grâce charmante. Ces dernières figures se rencontrent avec les chevaux de Neptune, qui se cabrent et en semblent effrayés.

Le demi-cercle de ce dessin a environ 15 pouces de diamètre, le cintre

est vide, le rebord esquissé à la sanguine et terminé avec infiniment d'esprit à la plume. Il est probable que Raphaël exécuta ce précieux dessin pour Agostino Chigi, puisque nous savons, par un document du 10 novembre 1510 (cité plus haut, p. 373), que ce protecteur des arts fit exécuter, en 1510, deux plats en bronze, de la grandeur de quatre palmes, par Cesarino di Francesco Rosetti de Pérouse, d'après les dessins du maître.

259. *Ève.* — Vue de dos, debout contre un arbre, tenant la pomme dans la main gauche. Légère esquisse à la plume. Petit in-folio.

260. *La Vierge avec l'Enfant.* — Ce dessin, malheureusement très-rogné, ne contient plus à présent que la tête de la Vierge et celle de l'enfant Jésus, si proches l'une de l'autre que les joues se touchent. Beau dessin à la pierre noire. La tête de la mère a été retravaillée. H. 2" 6'"; l. 3".

261. *Trois enfants ailés.* — Et la tête d'un quatrième dans des nuages. Légère esquisse à la plume. In-4°. Collection Richardson.

262. *Martyre de sainte Félicité*, ou plutôt *de sainte Cécile.* — Presque entièrement semblable à la gravure de Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 117. Les légères différences qu'on remarque entre cette gravure et le dessin consistent surtout en ce que les deux hommes tenant les têtes coupées sont un peu plus éloignés de l'homme à genoux; ces deux hommes ont ici le même mouvement de jambes, tandis que dans la gravure de Marc-Antoine ce mouvement est différent. La femme qui a la tête couverte, à droite, est aussi plus mouvementée que dans cette gravure. Ce dessin, qui a beaucoup souffert, a été tellement retravaillé qu'on ne peut même plus reconnaître si c'est un ouvrage de Raphaël. A la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Provenant de la collection Winckler de Leipzig, dans le catalogue de laquelle il était donné comme étant d'Albrecht Dürer. Nous avons déjà signalé une copie de ce dessin dans la collection Albertine à Vienne.

DANS LE CABINET DU ROI, A DRESDE.

263. *Le Massacre des Innocents.* — Semblable à la gravure de Marc-Antoine, moins le petit sapin. Bartsch, t. XIV, n° 20. Sur papier gris, à la sanguine, légèrement lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Le ciel, dont on a coupé un morceau, a été retouché à la gouache par une main habile; mais, par suite de ces retouches, il ne se rapporte plus à la gravure de Marc-Antoine, ni à la manière de Raphaël; en outre, dans tout le dessin, on remarque çà et là quelques autres retouches. Disons tout d'abord que ce dessin se distingue de tous ceux qu'on attribue à Raphaël par un fini poussé à l'extrême, qui n'a pas d'analogue dans les œuvres du maître. On

y remarque aussi une observation de la perspective aérienne qui n'est nullement dans le caractère des dessins de Raphaël et qu'on ne trouve pas au même degré dans ses peintures. Ces contradictions évidentes ont naturellement fait naître des doutes dans l'esprit des connaisseurs, mais ce dessin est si beau, qu'on hésite à se prononcer pour ou contre. Si l'on veut admettre que c'est bien là un ouvrage de Raphaël, mais qu'il a été retravaillé depuis, il faut avouer qu'un véritable maître a pu seul mettre la main à ce chef-d'œuvre après Raphaël et se pénétrer de son esprit, avec une intelligence digne de Marc-Antoine lui-même; le dessin est excellent, plein de vérité et de vie dans l'expression. Ces qualités sont même si surprenantes, qu'on rapporte que le graveur, Raphaël Morghen, après avoir longtemps examiné ce dessin, finit par dire « qu'il était presque fâché d'en avoir eu connaissance, » à cause de son enthousiasme pour les anciennes estampes qui reproduisent cette composition. Le comte de Sternberg avait vu ce dessin en Hollande, où, selon une tradition que nous donnons sous toute réserve, il aurait appartenu au grand peintre Rembrandt van Ryn, qui fut aussi un ardent collectionneur [1]; puis, au bourgmestre Six, à Amsterdam. Le défunt roi de Saxe l'acquit du docteur Huybens, à Cologne, moyennant 2,500 thalers.

Outre les anciennes gravures que nous indiquerons en leur lieu et place, nous en possédons encore une, faite en 1836, d'après ce dessin, par Moritz Steinla. In-folio en largeur.

DANS LA COLLECTION DE M. LE PROFESSEUR AUGUSTE GRAHL,

A DRESDE.

264. *Vénus et l'Amour.* — Debout dans une niche, elle se penche vers un petit Amour qui est auprès d'elle. Magistralement dessiné à la pierre noire. Petit in-folio. Sur la marge, à droite, est écrit à l'encre et de la main de Raphaël le nom de *Santy*, et deux fois encore : *Santi.*

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, n° 311.

265. *La Vierge de lord Gravagh.* — Dessin très-retravaillé à la sépia, et rehaussé de blanc. Il a tellement souffert qu'on ne saurait plus juger si c'est réellement un original. Petit in-folio.

DANS LE CABINET DU CHATEAU DE GOTHA.

266. *Le Christ au tombeau.* — Joseph d'Arimathie, agenouillé à gauche,

1. Dans l'Inventaire des collections de Rembrandt, dressé en 1656 par suite de son état d'insolvabilité, on trouve, parmi quantité d'albums de dessins et de gravures des maîtres de tous pays, trois « livres contenant des *estampes* d'après Raphaël, très-belles épreuves. » Il n'est pas question spécialement de dessins de Raphaël, mais il pouvait s'en rencontrer dans les albums pleins de « dessins par *les meilleurs maîtres.* » (*Note de l'éditeur.*)

soutient le corps du Christ. La Vierge est agenouillée et évanouie, tandis que Marie-Madeleine, à droite, dominée par la douleur, se prosterne aux pieds du Christ; on ne voit que le derrière de sa tête et ses longs cheveux dénoués. Au milieu, du même côté, se tiennent deux apôtres qui se tordent les mains. Pour fond, un tombeau dans le genre d'une tour, avec une tablette sur laquelle on lit les lettres I. N. t. R. Spirituelle esquisse à la plume, lavée d'un ton brun, avec quelques légères indications d'arbres dans le paysage. Ce dessin a un peu souffert du côté droit. H. 13" 6"'; l. 9" 9"'. Provenant du peintre Raph. Mengs, il vint entrer, avec beaucoup d'autres objets d'art qui lui avaient appartenu, dans la collection du duc Ernst. Le dernier duc de Cobourg avait fait présent de ce dessin à son peintre de cour, Grassi, mais il fut réclamé comme un bien inamovible de l'État, et cela avec d'autant plus de raison que cet artiste recevait une forte pension de la cour de Gotha. — Une copie de ce dessin, par Timoteo Viti, avec la tour à gauche, se trouve dans la collection de Stockholm.

Grav. par Eneas Vico, 1548. Bartsch, t. XV, p. 284, n° 8. — En contre-partie, par Giulio Bonasone. — Fac-simile par Santo Paccini, 1770. H. 13"; l. 9" 1"'.

Cette composition a souvent servi pour faire des tableaux identiques. On en trouve un très-beau, d'Andrea Squazzella, au musée du Louvre.

Gravé par A. Girardet.

Un petit tableau d'après le dessin, avec quelques variantes, par un peintre néerlandais, dans la galerie de Munich.

Lithogr. par N. Strixner.

Un autre, dans la manière de Jan Swart, est au musée de Berlin.

DANS LA COLLECTION DU GRAND-DUC DE WEIMAR.

267. *Groupe de la Vierge évanouie et des trois femmes qui la soutiennent.* — Pour la Mise au tombeau, du palais Borghèse. Figures jusqu'aux genoux. Cette esquisse semble avoir été la première pensée du maître pour ce groupe, qui, dans le dessin, est moins en harmonie avec le corps du Christ que dans le tableau. La femme qui est au dernier plan et qui, dans le tableau, porte ses regards vers le Sauveur, se tourne ici vers la Vierge, représentée plus jeune, et différente aussi de pose et de mouvement. Il en est de même de la figure du premier plan, qui, à genoux, soutient la Vierge; la tête de la troisième femme rappelle celle de *la Belle Jardinière*. L'expression de toutes ces figures est d'un sentiment exquis. A la plume. H. 8"; l. 7". Ce dessin était autrefois dans la possession de madame de Heggendorf à Mannheim.

DANS LA COLLECTION DE M. RUDOLPH WEIGEL, A LEIPZIG.

268. *Fragment d'une grande composition de cavaliers et de peuple à pied,*

semblable à un cortége. — Les quatre figures à cheval sont les mêmes que celles du Spasimo. Les costumes toutefois offrent quelques changements ainsi, le vieux cavalier, à gauche, a un casque au lieu d'un turban. Un soldat est tombé à terre devant les cavaliers, et l'un de ceux-ci, en tirant son épée, lui ordonne de se relever. Un troisième soldat s'enfuit en sautant par-dessus le soldat renversé; il y en a un quatrième dont on voit seulement la tête. On est embarrassé pour expliquer au juste le sujet de ce dessin, dont les figures rappellent plus ou moins le tableau du Spasimo. C'est une esquisse intéressante, quoique dans un fâcheux état de détérioration. A la plume et lavée à la sépia. H. 9"; l. 6".

Fac-simile dans l'ouvrage : *Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigelschen Kunstsammlung*, 1855, in-fol.

DANS LA COLLECTION DU PROFESSEUR NEHER, A LEIPZIG.

269. *Tête d'une Grâce*. — C'est la tête de la seconde Grâce dans la fresque du Festin des Dieux à la Farnesine. Fragment d'un carton de grandeur naturelle, à la pierre noire et à la sanguine; la bouche, les cheveux et le fond bleu sont un peu colorés. L'expression est du plus grand charme et le dessin rempli de finesse. Fixé sur toile. H. 16"; l. 12" 4'".

DANS LA COLLECTION DU CABINET ROYAL DE MUNICH.

270. *L'Exposition du corps d'un saint évêque*. — Le corps est exposé sur un lit de parade; des prêtres tenant des cierges, et beaucoup de peuple sont à l'entour, debout ou agenouillés; du côté gauche arrive, en se traînant, une jeune fille malade soutenue par un jeune homme : elle touche des deux mains le côté gauche du saint évêque, dans l'espoir d'obtenir sa guérison. A droite, s'approche un estropié qui vient aussi toucher le corps saint. Esquisse rapide à la plume, mais exécutée très-spirituellement. H. 9"; l. 14" 7'". Provenant de l'ancienne collection électorale de Mannheim. — Une copie de ce dessin, par Timoteo Viti, se trouve dans la collection de Stockholm.

Fac-simile gravé par Heinrich Sintzenich, 1784. — Lithogr. par F. Piloti. — De même, par F. Rehberg.

271. *Saint Ambroise*. — Légère esquisse à la plume pour une des figures de la fresque de la Dispute du Saint-Sacrement au Vatican. Petite feuille.

272. *Étude d'après un jeune homme*. — A genoux et les mains jointes en prière, il lève ses regards vers le ciel. Cette esquisse, à la plume, est dessinée d'après un modèle vivant, légèrement vêtu. Revers de la feuille précédente.

273. *Un Combat*. — Vraisemblablement dessiné d'après un bas-relief

antique. A gauche, on voit deux cavaliers accourant, protégés par leurs boucliers et tenant leurs épées hautes. Quatre autres cavaliers sont tournés à droite ; l'un d'eux sonne de la trompe. Dessiné à la pointe, sur papier préparé gris, et rehaussé de blanc. Ce beau dessin a malheureusement beaucoup souffert. Petit in-folio en largeur.

274. *La Naissance de Vénus.* — Elle s'élève de la mer, en tenant ses longs cheveux. Beau dessin à la sanguine pour la peinture de la petite Salle de bain du cardinal da Bibiena au Vatican. Petit in-folio.

DANS LA COLLECTION DE L'INSTITUT DES BEAUX-ARTS DE STAEDEL, A FRANCFORT-SUR-MEIN.

Les dessins de Raphaël dans cette collection proviennent la plupart de la collection du roi Guillaume II des Pays-Bas, laquelle fut vendue à La Haye en 1850.

275. *Dieu, après le déluge, montrant à Noé l'arc-en-ciel comme signe de réconciliation.* — A droite, sont agenouillés les trois fils de Noé. Esquisse pour un des tableaux des socles dans les Loges du Vatican. Dessin à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Feuille en largeur. Collections Reveil, à Paris, Sir Thomas Lawrence, à Londres, et roi des Pays-Bas.

276. *La Vierge et un saint.* — La Vierge est assise sur un trône, l'enfant Jésus devant elle ; à gauche, saint Nicolas de Tolentino debout, tenant un livre. Le côté droit, où devait se trouver une autre figure, est vide. Belle esquisse à la plume, de la jeunesse de Raphaël. In-folio. Collections Lankrink, Dawson Turner, Lawrence et roi des Pays-Bas.

Fac-simile dans la *Lawrence Gallery*. — Photographie par Schaeffer.

277. *La Vierge avec l'enfant Jésus bénissant.* — La Vierge, assise, la tête un peu tournée à droite, tient le bras droit de l'enfant Jésus, assis sur ses genoux. Dessin à la plume, traité dans la manière péruginesque du maître. Petit in-folio. Collections Ottley, Lawrence, Woodburn et roi des Pays-Bas.

Fac-simile dans la *Lawrence Gallery*.

278. *Tête d'enfant.* — Etude d'après nature pour la tête de l'enfant Jésus dans la petite Madone de lord Cowper. A la pointe d'argent, sur papier grisâtre préparé. In-8°. Collections Antaldo Antaldi, Woodburn, J. D. Passavant.

279. *Saint Martin.* — Il est à cheval, et de son épée il partage son manteau, en parlant avec un homme qui est debout à sa droite, seulement couvert d'une draperie sur les hanches, et qui, comme un satyre, a deux petites cornes sur la tête. Dessin à la plume, dans le style du Pérugin. Au verso, un Baptême du Christ, dessiné à la plume par le Pérugin. C'est la même composition que ce maître exécuta en 1502 pour un tableau d'autel

dans l'église des Augustins à Pérouse. In-folio. Collections comte Baglioni à Pérouse, Lawrence et roi des Pays-Bas.

280. *Pour la Dispute du Saint-Sacrement.* — C'est la moitié de la partie inférieure, à gauche, de cette composition. Dix-sept figures nues. Magnifique étude d'après nature, à la plume. In-folio en largeur. Des collections Timoteo Viti, Crozat, Mariette, Lagoy, Dimsdale, Sir Th. Lawrence et roi des Pays-Bas.

Grav. par le comte de Caylus, en contre-partie, pour le *Cabinet Crozat*, n° 43. — Photogr. par Schaeffer.

281. *Diogène pour l'École d'Athènes.* — Étude d'après nature. D'abord la figure complète, puis séparément la poitrine avec le bras droit, les jambes et le pied gauche. A la pointe d'argent sur papier rougeâtre préparé. H. 9" 9'"; l. 11" 3'". Collections Wicar, à Rome, W. Y. Ottley (qui en a donné un fac-simile gravé par Lewis dans son : *Italian School of design*), Sir Th. Lawrence et roi des Pays-Bas.

282. *L'empereur Justinien donnant les pandectes à Tribonianus.* — Esquisse pour la fresque qui est dans la salle della Segnatura, en partie dessinée à la plume, mais, en majeure partie, seulement avec la pointe du pinceau, et lavée à la sépia. In-folio. C'est vraisemblablement le même dessin qui se trouvait autrefois chez lord Hampton, et qui est cité par H. Reveley dans ses *Notices illustrative of the drawings and sketches of some of the most distinguished masters in all the principal schools of design*, by the late Henry Reveley Esq. (London, 1820), publiées par son fils, d'après un manuscrit daté de 1787. Collections Sir Th. Lawrence et roi des Pays-Bas.

283. *Un avocat du Consistoire présente les décrétales au pape Grégoire IX.* — Esquisse pour la partie droite de la fresque qui est dans la salle della Segnatura, au Vatican. Ce sont principalement des études de draperie dessinées à la plume. In-folio. Collections Crozat, Versteegh, Rutgers, Verstolk van Zoelen, à La Haye.

284. *Timoclée devant Alexandre le Grand.* — Plutarque rapporte, dans la Vie d'Alexandre, que les Thraces, qui avaient pris la ville de Thèbes et qui la pillaient, envahirent la maison d'une femme noble, nommée Timoclée. Le chef de ces pillards, après qu'il eût violé cette malheureuse femme, voulut savoir en quel endroit elle avait caché son argent et ses trésors. Timoclée, animée du désir de la vengeance, indiqua un puits dans le jardin, comme renfermant tout ce qu'elle avait voulu dérober à l'ennemi. Elle le conduisit elle-même au puits, et, lorsqu'il se penchait pour voir au fond, elle profita de ce moment pour l'y précipiter. Les soldats, étant accourus aux cris de la victime, la lièrent et la menèrent devant Alexandre. Celui-ci voulut savoir qui elle était. Elle répondit fièrement : « Je suis la sœur de Théagène, qui combattit contre Philippe, pour la liberté de la

Grèce, à la bataille de Chaeronea, où il perdit la vie. » Alexandre, rempli d'admiration, fit rendre la liberté à cette femme et à ses enfants.

Dans ce dessin, Timoclée est agenouillée devant Alexandre. A droite, le capitaine thébain dont on panse les blessures. En tout, quatorze figures nues, magistralement dessinées à la plume ; de la dernière époque de Raphaël. In-folio en largeur. Collection du roi des Pays-Bas.

DANS LA COLLECTION DE L'ACADÉMIE DE DÜSSELDORF.

285. *Plusieurs esquisses, de la jeunesse de Raphael.* — Sur le haut de la feuille, un homme à barbe, couvert d'un chapeau. Au milieu, un homme vu de face, qui, de la main gauche, s'appuie sur un grand bouclier. A droite, une tête de femme vue de profil, dans le genre d'une tête de Vierge. Puis deux têtes d'hommes regardant vers le bas, et, plus bas, deux têtes de femmes regardant aussi vers le bas; à côté, une autre tête de femme vue de profil, mais qui a été raturée. Sur papier gris-clair, et dans la manière du Pérugin.

286. *Tete d'un jeune homme.* — Vue presque de profil, un peu tournée à droite; elle a de longs cheveux crépus, couverts d'une petite barrette. A la pointe d'argent sur papier jaunâtre et rehaussé de blanc. Dans la première manière florentine de Raphaël.

287. *Huit évêques assis.* — Ce sont principalement des études de draperie, à la sanguine, pour les évêques assis au premier plan dans le Couronnement de Charlemagne. Sur le revers, il y a encore un évêque assis et deux diacres debout, autre étude de draperie magistralement traitée à la sanguine. H. 10" 3'"; l. 12" 2'". Collections du duc de Tallard et de Gerard Hoet, à La Haye; acheté à cette dernière vente, en 1760, pour 7 florins 10.

288. *Enfants jouant.* — Dix-neuf enfants et Amours. Sur le côté gauche, un Amour lutte avec un enfant, tandis que quatre autres les entourent et leur jettent des balles. Il y a deux autres Amours debout sur des arbres. Au premier plan, un Amour se penche pour ramasser deux balles qui sont à terre. A droite, trois enfants couchés jouent avec un lapin, et un quatrième s'approche d'eux. Un Amour, qui vole, va lancer une balle dans ce groupe, tandis que d'autres s'amusent à rattraper des balles jetées en l'air. Deux Amours arrivent encore, vus de dos. Un enfant, également vu de dos, est couché au premier plan. Ce dernier a malheureusement été retouché par une main inhabile. Ce précieux dessin est d'ailleurs bien conservé. Esquisse à la plume, lavée à la sépia et rehaussée de blanc. H. 10"; l. 15" 2'". C'est bien le même dessin qui était autrefois dans la collection de Jabach, à Cologne, et qui, dans la vente de Gerard Hoet, fut acheté, en 1760, pour 40 florins.

Gravure sur bois, en clair-obscur, à trois planches, par le Maître NDB. Bartsch, t. XII, p. 108, n° 4.

Une belle et ancienne copie de ce dessin, attribuée à Rinaldo Mantovano, se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

289. *Deux paysages.* — Avec des montagnes et des villes. Légèrement esquissés à la plume, et sans doute d'après des peintures. De la jeunesse de Raphaël.

290. *Le Péché.* — Adam et Ève sont assis l'un en face de l'autre. Adam, à gauche, sur un tronc d'arbre, et Ève lui présentant la pomme. Quoique ce dessin ne soit que le calque d'un original, nous le citons à défaut de cet original qui nous est inconnu.

Landon, sous le n° 318, en donne une reproduction, mais en contre-partie, sans indiquer le lieu où l'original se trouve. On voit aussi cette composition dans une ancienne arabesque, gravée à l'eau-forte, qui entoure les lettres IHS renversées. Adam et Ève sont assis dans la lettre H; le Christ en haut, les apôtres saint Pierre et saint Paul sur les côtés; sainte Catherine et sainte Barbe dans la lettre S; un ange de l'autre côté. Cette eau-forte, d'un maître inconnu, est au British Museum.

291. *La Porteuse d'eau, de l'Incendie du Bourg.* — Figure nue. Contre-épreuve d'une très-belle étude à la sanguine. Nous ignorons ce qu'est devenu l'original.

Lithogr. par C. Mosler, petit in-fol.

La même figure, copie dessinée à la plume, lavée à la sépia et rehaussée de blanc, qui était dans la succession Lawrence, appartenait à Rich. Mead, médecin du roi d'Angleterre.

Gravé en fac-simile par Arthur Pond, en 1734, in-fol. allongé. — Dans le catalogue Woodburn, n° 72.

AU MUSÉE KESTNERIANUM, A HANOVRE.

292. *La Résurrection du Christ.* — Esquisse pour une des douze petites peintures en largeur, au Vatican. Dessinée à la plume sur papier gris, lavée à la sépia et rehaussée de blanc. H. 5" 6'"; l. 16". Ce dessin provient de la maison Alberti, à Borgo di San Sepolcro.

Une ancienne copie de ce dessin, provenant de la collection Peter Lely, se trouve dans la galerie de Chatsworth, appartenant au duc de Devonshire.

Gravure sur bois, en clair-obscur, de trois planches, par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 45, n° 26.

DANS LE CABINET DE M. DE BETHMANN HOLLWEY, A BONN.

293. *La reine de Saba chez le roi Salomon.* — Dessin à la plume. In-folio en largeur.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, n° 13.

DANS LA SUCCESSION DU BARON OTTO DE STACKELBERG, A DRESDE.

294. *Dieu apparait à Isaac.* — Esquisse de la fresque des Loges du Vatican. Ce beau dessin est presque tout à fait analogue à la peinture exécutée, seulement la jambe gauche d'Isaac est un peu plus en arrière, ce qui rend son attitude plus belle et plus juste.

Gravé par Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 7. — En clair-obscur, par A. M. Zanetti, 1741. Bartsch, t. XII, p. 188, n° 68.

Deux bonnes copies de ce dessin ont passé dans des collections célèbres. L'une dans la collection Albertine, à Vienne.

Gravée à l'aqualinte, en 1805, par H. Benedicti.

L'autre était dans la succession de Sir Th. Lawrence.

Lithogr. dans la *Lawrence Gallery*, n° 23.

Sur la même feuille est encore une esquisse, faite avec soin, d'une Vierge, demi-figure. Elle est tournée à gauche et présente quelques fleurs à l'enfant Jésus assis sur ses genoux; celui ci veut les prendre et sourit en élevant ses regards vers sa mère. La Vierge tient un livre dans une main qu'elle laisse pendre. Il ne paraît pas que Raphaël ait jamais exécuté en peinture cette composition, mais il en existe plusieurs tableaux de son école. Le plus beau, par Jules Romain, se trouve dans la Tribune de la galerie de Florence. Un autre, qui a fortement poussé au noir, est à Holkham, résidence du comte de Leicester. C'est apparemment celui que possédait Charles Ier. On a gravé en Angleterre une petite planche d'après ce tableau, mais du côté opposé.

Le dessin original provient de la maison Alberti a Borgo di San Sepolcro. Esquissé à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Nous ignorons en quelles mains a passé ce dessin en sortant du cabinet du baron de Stackelberg.

DANS LA COLLECTION DU MUSÉE TEYLER, A HAARLEM.

Ces dessins proviennent de la collection que la reine Christine de Suède avait acquise à Rome et qui provenait du palais Odescalchi.

295. *La Manne.* — Composition de onze figures pour une des petites peintures en forme de frise qui décoraient les Loges du Vatican. Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc sur papier brunâtre.

296. *Josué harangue le peuple d'Israel.* — Composition en forme de frise, pour la dixième peinture qui se trouvait au-dessous des fenêtres aux Loges du Vatican. Exécuté de la même manière que le dessin précédent.

On en possède une gravure sur bois, en clair-obscur, dans la manière de Hugo da Carpi; les épreuves postérieures sont d'André Andreani, 1608, et marquées : *Polidoro Caravagio invent.* Bartsch, t. XII, p. 77, n° 25.

297. *Un jeune homme à cheval.* — Tourné vers le côté droit. C'est un dessin de Raphaël, fait en 1503, lorsqu'il préparait les compositions de la vie d'Eneas Sylvius Piccolomiui pour Sienne. Esquissé à la plume, lavé à la sépia. Petit in-folio.

298. *L'Adoration d'un saint diacre.* — En adoration devant la sainte Vierge qui tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Au-dessus d'eux plane un ange tenant une palme. Quatre petits anges soutiennent le nuage sur lequel est agenouillé le saint. Beau dessin à la plume.

299. *Étude pour la Conversion de saint Paul.* — Sujet de tapisserie. Deux cavaliers qui s'enfuient et un soldat armé de sa lance, presque vu de dos, courant vers le côté droit. Dessin magistral à la sanguine. In-folio.

300. *Une figure ou Génie soutenant un emblème des Médicis* (un agneau avec trois plumes d'autruche). — Cette figure a quelque ressemblance avec l'ange qui est à la gauche du prophète Isaïe dans l'église des Augustins à Rome. Beau dessin à la pierre noire. In-folio.

301. *Hermès mâle.* — Avec deux bras, dont l'un est élevé. Esquisse pour une des cariatides de la salle de l'Incendie du Bourg au Vatican. Supérieurement dessiné à la sanguine. In-folio.

302. *L'Apôtre saint Paul.* — Pour le tableau de la Sainte Cécile à Bologne. Beau dessin à la sanguine. In-folio.

303. *Un Amour voltigeant.* — Vient enlever le marteau de Vulcain. Esquisse à la sanguine pour une des fresques à la Farnesine, tirées de la fable de l'Amour et Psyché. In-octavo.

304. *L'Amour debout.* — Tenant sa main sur sa tête. Il fait partie de la composition de Vénus, qui, au sortir du bain, s'essuie les pieds.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, n° 297.

Ce dessin à la sanguine a été tellement retouché, que l'on ne reconnait presque plus le maître.

Parmi les copies d'après des dessins de Raphaël que possède cette collection, il y a trois feuilles pour le sujet du Massacre des Innocents, qui a été exécuté en tapisserie. Ces dessins sont lavés au bistre et rehaussés de blanc. Un autre beau dessin de l'école de Raphaël représente un ange à genoux, qui tient un écusson rond; lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Nous citerons encore une très-belle étude d'un homme couché, comme pour un Noé enivré; étude à la pierre noire, qui paraît être également d'un élève de Raphaël.

DANS LA COLLECTION DE M. LEEMBRUGGE, A AMSTERDAM.

305. *Un groupe de la Mise au tombeau, du palais Borghèse.* — Ce sont les trois femmes qui soutiennent la Vierge évanouie. Très-belle esquisse à la plume. H. 11" 9'''; l. 8".

Jules Bonasone, ou plutôt un élève de Marc-Antoine, en a fait une gravure. Bartsch, t. XV, p. 123, n° 50.

306. *Autre étude du même groupe.* — La Vierge et la femme derrière elle, mais dessinées en squelettes. Très-précieux dessin à la plume. Sur la même feuille, il y a encore les esquisses pour trois têtes de femmes. H. 12"; l. 8". Collections Antaldi, Lawrence, roi des Pays-Bas. Acheté à cette dernière vente pour 1,230 florins. Publié dans la *Lawrence Gallery*, n°s 8 et 9.

307. *Tête de l'apôtre saint Jacques le Majeur.* — Pour le Couronnement de la Vierge, de l'année 1503, qui est actuellement au Vatican. Belle tête de jeune homme qui regarde vers le côté gauche du haut. Il est vu de trois quarts. Étude à la pierre noire. H. 10" 9'''; l. 8" 6'''. Collections Ottley, Lawrence, roi des Pays-Bas. Acheté dans cette dernière vente pour 600 florins. Publié par Ottley dans son recueil : *The italian School of design* (p. 50), mais donné erronément pour une tête d'ange de la Dispute du Saint-Sacrement.

DANS LA COLLECTION DE M. DE VOS, A AMSTERDAM.

308. *La Belle Jardinière.* — Esquisse à la plume pour le tableau du Louvre. Le petit saint Jean paraît tenir un chien près de lui. In-folio. Collections R. P. Knight, Lawrence, roi des Pays-Bas. Acheté dans cette dernière vente, sous le n° 30, pour 410 florins. Un dessin tout à fait semblable, si ce n'est le même, a figuré dans les collections Crozat, Mariette et Revil; il doit être maintenant en Angleterre.

C. Metz, dans ses *Imitations of ancient and modern drawings* (London, 1798), en a donné un fac-simile. De même, par A. Bartsch en 1789, mais en contre-partie. Tout récemment, Joseph Keller, de Düsseldorf, en a gravé un troisième fac-similé d'après un autre dessin que nous ne connaissons pas.

DANS LA COLLECTION DE M. ROOS, A AMSTERDAM.

309. *Tête de moine.* — Couverte d'un capuchon, le regard abaissé vers le côté gauche. C'est à tort que l'on considère ce portrait comme celui de Savonarola. Beau dessin à la pierre noire, mais très-retouché. In-folio. Collections Lawreuce et roi des Pays-Bas; vendu à La Haye, sous le n° 74, pour 380 florins.

DANS LE MUSÉE THORWALDSEN, A COPENHAGUE.

310. *Carton d'une Vierge.* — Demi-figure. La Vierge, la tête inclinée vers le côté droit, contemple avec amour l'enfant Jésus étendu devant elle et le soutient de ses deux mains. Celui-ci penche sa tête contre le sein de sa mère et lève ses regards vers elle. Il s'appuie sur le coude droit et pose

sa main gauche sur sa poitrine. Sa jambe droite, étendue, supporte sa jambe gauche. Ce petit carton, d'environ deux pieds de hauteur, est exécuté au crayon noir et légèrement estompé. Le caractère du dessin, qui est très-beau, rappelle la manière du maître lorsqu'il était à Florence, en 1505, après avoir quitté l'école du Pérugin.

Ce fut M. Wales, peintre paysagiste anglais, qui donna au célèbre statuaire Thorwaldsen ce précieux carton. Thorwaldsen, pendant un certain laps de temps, lors de son premier séjour à Rome, ne recevait plus sa pension de Copenhague. Forcé de chercher des moyens d'existence en dehors de ses travaux de sculpture, il avait fait marché avec le peintre Wales pour lui dessiner des figures dans ses paysages, moyennant un scudo par jour. Mais il arrivait que l'artiste anglais était parfois à court d'argent; ce fut dans un de ces jours de pénurie, que Wales lui donna en payement le carton de Raphaël.

DANS LA COLLECTION ROYALE DE STOCKHOLM.

Cette riche collection de dessins de maîtres anciens fut rassemblée par le comte Tessin pour le roi Gustave III, et la plus grande partie de ces dessins provient du cabinet Crozat. D'autres dessins, que le comte avait réunis en Italie, furent acquis, après sa mort, pour le roi de Suède. Parmi les vingt dessins qu'on attribue à Raphaël dans cette collection, six sont réellement du maître; les autres ne sont que de son école.

311. *L'Adoration des Mages.* — Esquisse spirituellement exécutée à la plume pour la predella de 1503, qui est au Vatican. Ce dessin ne présente qu'une partie de la composition; le cheval, qui est à gauche dans le tableau, manque ici. Collection Crozat, n° 100. In-folio en largeur.

312. *Etudes pour plusieurs figures.* — Dessinées à la plume vers 1505. Au bas, à gauche, est la demi-figure d'un évêque à barbe, qui lit dans un livre. Sa pose ressemble beaucoup à celle du saint Nicolas de Bari dans le tableau d'autel qu'on voit au château de Blenheim; ce doit être une première étude pour cette figure. Au-dessus de l'évêque est un vieillard assis, qui s'appuie sur un bâton. Enfin, sur la même feuille, un jeune moine, le regard élevé, et écrivant sous la dictée d'un ange qui est derrière lui. In-folio.

313. *Saint Jean évangéliste.* — Vieux. Il est assis, écrivant dans un livre qu'il tient devant lui et tenant l'écritoire dans sa main gauche. Il est tourné vers le côté droit, l'aigle à ses pieds. La draperie est encore traitée dans la manière du Pérugin, mais les pieds et les mains sont d'un dessin beaucoup mieux senti. A la plume. In-4°. Au verso, l'étude à la sanguine d'un dos d'homme, mais tellement retravaillée, que rien n'autorise à l'attribuer à Raphaël.

314. *Un jeune homme.* — Le regard levé vers le haut. Au bas, une étude, plus achevée, de deux bras pour la même figure. Beau dessin à la pointe de métal, rehaussé de blanc, dans la manière florentine de Raphaël. In-4°.

315. *La sainte Vierge.* — Elle présente des fleurs à l'enfant Jésus qui les prend en regardant sa mère. A droite, deux anges en adoration. Esquisse à la plume. In-4°.

316. *Joseph à genoux devant Pharaon.* — Il y a quatre figures de chaque côté. Composition de frise peinte en grisaille dans l'embrasure d'une fenêtre de la salle d'Héliodore. Dessin à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Collection Crozat, n° 119.

Au nombre des dessins mal attribués à Raphaël, mais qui au moins sont traités dans sa manière, les suivants nous semblent les plus intéressants.

a.) *Saint George à cheval.* — Il frappe de sa lance le dragon. Dessin à la plume, très-terminé. Au verso, esquisse d'après une femme couchée et dormant avec son enfant sur un tertre. Collections Montarsis et Crozat, n° 121.

b.) *L'Annonciation.* — La sainte Vierge est debout et l'ange à genoux devant elle; dans le haut, Dieu le Père envoie le Saint-Esprit. Beau dessin à la plume, dans la manière florentine de Raphaël. Au verso, l'esquisse à la plume pour l'Ascension de la Vierge. Grand in-folio. Collection Crozat, n° 127.

c.) *L'Adoration des bergers.* — La sainte Vierge est à genoux devant l'enfant Jésus, et celui-ci tourné du côté gauche vers les bergers. Saint Joseph est assis à la droite. Lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Au verso, la même composition, mais légèrement esquissée. In-4°.

d.) *Thésée tue le dragon.* — Ce dragon avait dévoré les compagnons de Thésée, descendus à terre pour chercher de l'eau afin de bâtir la ville d'Athènes. Dessin d'un élève de Raphaël, lavé au bistre et rehaussé de blanc. Au verso, un Griffon à la plume.

e.) *Hercule tue le lion.* — Copie d'après Jules Romain. Dessin lavé au bistre.

f.) *Cinq paysages.* — Deux vues de villes, des rochers, etc.; puis, trois dessins de petite dimension, dont l'un représente l'intérieur d'une chambre. Tous ces dessins à la plume ont quelque rapport avec ceux du même genre que faisait Raphaël dans sa jeunesse, mais ils sont bien plus travaillés.

g.) *Un ornement avec deux oiseaux, d'après l'antique.* — Dessin à la plume dans la manière de Giovanni da Udine.

h.) *Tête de jeune femme.* — Avec des cheveux tombants et couverte d'un voile. Vue presque de profil et tournée vers le côté gauche. A la

pierre noire et légèrement colorée. Ce dessin est, avec raison, attribué à Timoteo Viti; cependant un écrivain très-estimé croit y reconnaître le modèle qui a servi pour la tête de la Vierge au Chardonneret.

DESSINS DE RAPHAEL EN FRANCE.

COLLECTION DU LOUVRE, A PARIS.

Parmi le grand nombre de dessins attribués à Raphaël qui se trouvent dans cette riche collection de trente-six mille pièces environ, il y en a environ trente qui sont incontestablement du maître. Ils proviennent, en partie, des collections Crozat, comte de Caylus et Mariette[1]. Les dessins de feu M. de Saint-Morys devaient également passer dans ce musée en 1810, mais ils n'y arrivèrent pas tous, car la plupart sont actuellement en Angleterre. Six dessins de Raphaël furent achetés en 1850, à la vente des objets d'art de feu le roi Guillaume II, à La Haye. Lors de notre dernier séjour à Paris, en 1852, nous avons été mis à même, grâce à l'obligeance de M. de Reiset, conservateur de la collection des dessins du Louvre, de dresser un catalogue complet des œuvres de Raphaël qui s'y trouvent, faveur qu'il nous avait été impossible d'obtenir en 1831 et 1847, sous la direction de M. de Cailleux, qui prétendait que le Louvre ne possédait pas d'autres dessins de Raphaël que ceux alors exposés au public[2], parmi lesquels on n'en comptait pas plus de dix authentiques.

1. On ne sait ce que sont devenus les dessins de Raphaël provenant de la collection Jabach, achetés pour Louis XIV. Beaucoup de ces dessins n'étaient sans doute que des copies; mais il y en avait de véritables qui ont été volés. Voyez dans les additions de l'éditeur, à la suite de l'Appendice de ce volume, une notice sur la vente de la collection Jabach. (*Note de l'éditeur.*)

2. Nous regrettons de trouver ici une assertion qui semble défavorable à M. de Cailleux, que nous nous plaisons, au contraire, à replacer au milieu des souvenirs de haute estime et de respect qu'il a laissés pendant sa direction des musées royaux. Nous pensons que M. Passavant n'a pas bien compris les objections de M. de Cailleux, qui ne pouvait alors autoriser les recherches du savant étranger au milieu des soixante mille dessins que possède le Louvre, et qu'on n'avait pas encore classés. Le Catalogue des dessins, publié en 1841, décrivait vingt-trois dessins attribués à Raphaël, sans compter quatre dessins de son école. Il est fâcheux que le nouveau Catalogue n'ait pas encore paru, quoique le savant conservateur des dessins, M. Frédéric Reiset, ait fait, depuis, un classement général de la collection confiée à ses soins. Dans ce classement, une partie des dessins attribués à Raphaël par les précédents conservateurs du musée, a été reléguée parmi les copies et est rentrée dans les cartons. (*Note de l'éditeur.*)

Sujets du Vieux Testament.

317. *La coupe de Joseph trouvée dans le sac de Benjamin.* — Cinq des frères de Joseph et le petit Benjamin au côté droit; au milieu est posé le sac de blé dans lequel un homme vient de trouver la coupe de Joseph. A gauche, il y a cinq autres hommes dont l'un cherche à soulever un sac. Légère esquisse à la plume. In-folio en largeur. Collection Crozat.

Gravé à l'eau-forte, en contre-partie, par le comte de Caylus. — Landon, n° 221 [1].

318. *Moïse traversant la mer Rouge.* — Première pensée pour la fresque des Loges du Vatican. Dessin à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. In-4°. Collections Jabach, Crozat, C. Jennings, Willes, Duroveray, Dimsdale, Lawrence et roi des Pays-Bas. Une copie de ce dessin, lavée au bistre, se trouvait dans la collection de M.W. Roscoe, à Liverpool, et une autre sur papier rose se voit encore dans la collection Albertine à Vienne.

319. *Dieu donne à Moïse les tables de la loi.* — Dessin à la plume et lavé au bistre. Première pensée pour la fresque des Loges du Vatican. Petit in-4° [2].

Sujets du Nouveau Testament.

320. *L'Annonciation.* — La Vierge est assise sous un portique à gauche et l'ange est agenouillé à droite. Carton pour le petit tableau de la predella qui se trouvait sous le tableau du Couronnement de la Vierge, de l'année 1503, au Vatican. Dessin à la plume, lavé à la sépia et piqué aux contours pour être transporté sur le panneau. H. 11" 3'''; l. 16" 9'''. Collections Ottley, Lawrence et roi des Pays-Bas.

321. *Études pour deux figures de la Transfiguration.* — Ce sont des figures nues pour les deux disciples de Jésus-Christ placés au bas de la montagne; savoir, pour le jeune homme qui avance la tête et pour l'apôtre qui indique du geste le haut du sujet. Très-belle étude à la sanguine. In-folio. Collection Crozat.

Gravée par le comte de Caylus [3].

322. *Conduis mon troupeau.* — Première pensée pour un des cartons qui se trouvent en Angleterre et qui ont été exécutés en tapisseries. Jésus-Christ, qui a donné à saint Pierre les clefs, symbole de la puissance pontificale, montre de la main le côté où dans le carton se trouvent les brebis, mais qui ne sont point indiquées ici. Ce dessin à la plume, lavé à la sépia

1. Ce dessin, qui faisait partie de l'ancienne collection du roi depuis la vente de Crozat, puisqu'il a été gravé par Landon, n'est pas décrit dans le Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

2. Ce dessin porte le n° 566 dans le Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

3. Ce dessin porte le n° 577 dans le Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

et rehaussé de blanc, est un peu lourd d'exécution, mais paraît avoir été retravaillé. In-folio en largeur. Collections de Stella, de Coypel et du Régent.

Gravé en clair-obscur par P.-P.-A. Robert et N. Le Sueur. N° 40 du *Cabinet Crozat.*

Il existe encore un autre dessin du même sujet traité de la même manière, lequel passa de la collection Odescalchi à Rome dans celle du duc d'Orléans et qui a été gravé en clair-obscur par Jackson. Peut-être est-ce l'original. La collection de Florence possède une copie de ce dessin.

Gravée par S. Mulinari, pour l'ouvrage de A. Scacciati, intitulé : *Disegni originali, etc., nella R. Galleria di Firenze* (Firenze, 1766).

323. *Jésus-Christ descendu de la croix.* — Sa tête repose sur les genoux de la Vierge évanouie et soutenue par deux femmes; une troisième relève le manteau qui couvre sa tête. La partie inférieure du Christ est posée sur les genoux de la Madeleine qui est assise par terre et qui regarde la Vierge. Joseph d'Arimathie se tient à gauche ; saint Jean, les mains jointes, et un autre disciple sont debout au côté droit. Ce beau dessin à la plume a été fait en 1506, lorsque Raphaël inclinait vers la manière florentine. H. 13" 3"'; l. 15" 9"'. Collections Mariette, Zanetti, comte de Fries à Vienne, Lawrence et roi des Pays-Bas. Vendu, en dernier lieu, pour 6,900 florins.

Gravé par C. Agricola en 1817, et lithogr. pour la *Lawrence Gallery*, n° 25. — Gravé par Alph. Leroy, 1853.

324. *Sujet tiré de l'Apocalypse* (chap. VIII, vers. 2-5). — Dans le haut, le Père Éternel, entouré de sept anges tenant chacun une trompette. Un autre ange, debout au milieu, jette sur la terre les flammes de l'encensoir. Au bas, à gauche, un pape agenouillé, ayant près de lui trois personnes, dont l'une tient la tiare ; à droite, saint Jean l'Évangéliste écrivant ; à ses côtés, un petit ange et un aigle. Cette composition paraît avoir été destinée à l'une des chambres du Vatican, ainsi que l'indique une fenêtre dont la place est marquée au milieu du dessin. C'est probablement une première composition pour le compartiment de la Messe de Bolsène, car, en regardant le dessin au jour, on aperçoit au verso un premier croquis très-sommaire, qui représente évidemment, à l'état d'ébauche, le même sujet que la fresque. Malheureusement, le papier étant en fort mauvais état, il n'est pas possible de le faire dédoubler. Ce dessin est à la plume, lavé et rehaussé de blanc au pinceau. Certaines parties du lavis paraissent porter la trace d'une main étrangère, mais l'invention et la partie la plus importante de l'exécution appartiennent à Raphaël. H. 0,248 mill.; l. 0,398 mill.

Vierges, Saints et Saintes.

325. *La Vierge, demi-figure, assise dans un paysage.* — Elle a l'enfant

Jésus sur ses genoux et lit dans un petit livre qu'elle tient de sa main droite. L'enfant, les mains jointes, jette également ses regards sur ce livre. Au revers de la feuille est une esquisse de deux enfants; l'un, qui est à genoux, frappe l'autre qui est assis au côté gauche et qui pleure. Au bas, on voit encore un fragment de tête d'enfant. Ce beau dessin à la plume est de l'année 1504, lorsque Raphaël persistait encore dans la manière du Pérugin. Petit in-4°. Collection Jabach.

Un fac-simile, d'après la Vierge, a été gravé par Fritley; un autre fac-simile, d'après les enfants, par Roselle.

326. *La Vierge assise allaite l'enfant Jésus.* — Figure entière. Elle supporte l'enfant sur son genou droit et tient sa main sur son sein que l'enfant presse en regardant le spectateur. Un paysage au fond. Ce charmant dessin, de l'époque florentine de Raphaël, vers 1506, est exécuté à la plume et lavé au bistre. Il a beaucoup souffert et a été restauré avec grand soin. Petit in-folio.

Alphonse Leroy en a fait en 1852 un fac-simile, qui se trouve à présent dans la chalcographie du musée [1]. — Grav. par H. Dupont, 1854, in-fol.

327. *Étude pour deux Vierges.* — Celle à gauche est vue de face; l'enfant Jésus l'embrasse. L'autre, à droite, est une première pensée pour la Vierge de la galerie Bridgewater à Londres. L'enfant a ici le même mouvement que dans le tableau, mais la tête de la Vierge est vue de profil et tournée vers la gauche. Dessin à la plume. In-folio en largeur. Gravé par Dien. Au verso de la même feuille se trouve un autre dessin à la plume, représentant huit hommes nus assiégeant une ville et dont l'un monte à l'échelle; sur le mur on lit : *Perusia avgr.* Ce dessin est une œuvre de Timoteo Viti dans la manière de Raphaël, manière qu'il imitait parfaitement. Collection Saint-Morys.

328. *La Vierge au Palmier.* — Étude à la pointe d'argent de la Vierge et de l'enfant Jésus; puis, la tête de saint Joseph, un peu plus grande, pour le tableau rond qui passa de la galerie d'Orléans dans celle du duc de Bridgewater à Londres. Petit in-4°. Collections Lagoy, Dimsdale, Lawrence et roi des Pays-Bas.

Gravé en fac-simile par J. Bein en 1852.

329. *Étude pour la Vierge de la Grande Sainte Famille.* — Qui est au Louvre; tableau exécuté en 1518. Dessin à la sanguine. C'est surtout la pose de la figure que le peintre a étudiée dans cette étude faite d'après sa maîtresse assise et demi-nue. In-folio. Collections J. Stella, Crozat et Mariette.

Fac-simile par Bulavand. — Landon, n° 217 [2].

1. Ce dessin est decrit sous le n° 567 dans le Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

2. Ce dessin, qui était au Louvre depuis longtemps, puisque Landon l'a gravé, porte le n° 576 dans le Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

330. *La Vierge pleurant sur le corps de Jésus-Christ.* — Elle est debout, vue de face, et montre le corps du Christ étendu devant elle sur une pierre, près d'un rocher qui s'élève le long du bord gauche du dessin. Très-beau dessin à la pierre noire, lavé et rehaussé de blanc, sur papier gris. In-fol. Collection Jabach. Inventaire de l'École de Raphaël, n° 36.

Gravure d'un élève de Marc-Antoine, et portant le nom de « la Vierge au bras nu. » Bartsch, t. XIV, n° 33.

La beauté de cette gravure, surtout dans l'expression de la tête de la Vierge, est telle, qu'on a émis l'opinion que cette tête pouvait avoir été exécutée au burin par Raphaël lui-même.

331. *Tete de Dieu le Père.* — Il a la main droite levée pour la bénédiction. De grandeur naturelle. Fragment d'un carton pour la Dispute du Saint-Sacrement. Dessin magistral, au fusain et au crayon noir; les contours ont été piqués. Ce dessin a souffert et a été restauré. Grand in-folio.

Une gravure en contre-partie a été faite pour le Recueil de dessins de M. de Saint-Morys.

332. *Les Cinq Saints.* — C'est ainsi que l'on nomme une composition représentant le Sauveur aux bras étendus, assis sur un nuage dans une gloire; à ses côtés se trouvent la sainte Vierge en adoration et saint Jean-Baptiste qui montre le Christ. Au bas se tient debout l'apôtre saint Paul et au côté droit sainte Catherine agenouillée. Ce beau dessin, exécuté à la plume, parait avoir été postérieurement mis à l'effet avec un lavis au bistre; en outre, il a bien souffert.

Gravé par Marc-Antoine, de la même grandeur, in-fol. Voy. Bartsch, n° 113 [1].

333. *Un apôtre ou saint.* — Assis; avec une longue barbe. Il pose sa main gauche sur un livre. Ce dessin a été exécuté vers 1505, à la plume, dans la manière du Pérugin. Sur le verso de la feuille, étude au crayon noir et lavée, d'après une tête d'homme vue de trois quarts. Petit in-8°. Collection Mariette.

334. *Les apôtres entourent le tombeau de la Vierge.* — C'est l'esquisse pour la partie inférieure du tableau du Couronnement de la Vierge que Raphaël a peint en 1503 pour l'église des Franciscains à Pérouse et qui se trouve actuellement au Vatican. Ce dessin à la plume est très-spirituellement exécuté dans la manière du Pérugin, mais semble être une copie faite par Timoteo Viti. Petit in-folio en largeur. Il se trouvait autrefois dans le volume XVII de l'École florentine, où il était attribué à fra Bartolomeo.

335. *Sainte Catherine d'Alexandrie.* — Appuyée sur la roue, instrument de son martyre. Demi-figure, presque de grandeur naturelle. C'est le carton du tableau connu par la belle gravure de M. le baron Desnoyers,

1. Ce dessin porte le n° 572 dans le Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

tableau qui se trouve aujourd'hui dans la Galerie Nationale de Londres. Ce ravissant dessin est exécuté aux crayons noir et blanc et ses contours ont été piqués. Il a un peu souffert et a été restauré avec soin. H. 54 c.; l. 37 c. [1].

Sujets mythologiques et allégoriques.

336. *Psyché présente à Vénus le vase contenant l'eau du Styx.* — Cette belle étude à la sanguine pour la fresque de la Farnesine a été dessinée par Raphaël d'après sa maîtresse. Elle est nue, à l'exception d'une étoffe légère nouée autour de sa tête, coiffure presque homogène dans toutes les études qu'il a faites d'après elle. In-folio. Collections Malvasia, Crozat et Mariette [2].

Fac-simile par Butavand, en 1851.

337. *Vénus victrix.* — Elle est debout, vêtue, et s'appuie sur un bouclier, en se tournant vers le côté gauche. Elle tient une boule dans sa main droite et une branche de palmier dans la gauche. De l'autre côté, Hygée, debout, vue de profil, tenant un serpent et une coupe. Léger dessin à la plume, paraissant avoir été fait d'après un bas-relief antique, pour être employé dans les Loges du Vatican. In-folio en largeur.

Gravé en contre-partie par le comte de Caylus [3].

338. *Mercure.* — Debout, à côté d'une femme vêtue et assise. Il donne la main à un homme à gauche. De l'autre côté, on voit devant un bouc un Amour sonnant de la corne. Léger dessin à la plume. In-folio en largeur.

Gravé par le comte de Caylus, lorsque le dessin faisait partie du Cabinet du roi.

Un dessin tout pareil se trouve dans la collection de l'Université d'Oxford. Il est très-beau, et paraît être l'original.

339. *Un Amour se balançant.* — Il tient un vase d'où sort une flamme et il tourne la tête vers le côté droit. Ce gracieux dessin à la plume fut exécuté vers 1506, dans la manière florentine du maître. Petite feuille en largeur. Collection Jabach.

340. *Apelles calomnié.* — Apelles, dit Lucien, impliqué sans raison dans une conjuration contre Ptolémée, roi d'Égypte, peignit, pour se venger de ses persécuteurs, la Crédulité, caractérisée par de longues oreilles. Elle siége entre l'Ignorance et le Soupçon, accueille la Calomnie, qui, sous la figure d'une femme belle et richement parée, s'avance vers elle, armée d'une torche, et traîne par les cheveux l'Innocence, dont les

1. N° 574 dans le Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

2. Ce dessin, qui porte le n° 582 dans le Catalogue des dessins de 1841, y est ainsi décrit : « Psyché offre à Vénus le fard de la beauté, demandé par son ordre à Proserpine. » (*Note de l'éditeur.*)

3. Ce dessin, qui faisait partie de l'ancienne collection du roi, puisqu'il a été gravé par Caylus, n'est pas décrit dans le Catalogue des dessins de 1841, car on avait négligé d'exposer une partie des dessins, dont les estampes se vendaient à la chalcographie du musée. (*Note de l'éditeur.*)

yeux et les mains levés vers le ciel semblent en implorer l'assistance. L'Envie, aux yeux louches, au visage hâve et décharné, guide les pas de la Calomnie, qui a pour compagnes la Fraude et l'Artifice, occupées du soin de la parer. Derrière elle vient le Repentir, tardif, en long manteau de deuil, s'arrachant les cheveux, se mordant les doigts à l'aspect de la Vérité qui se montre sans voile et dans tout son éclat. Le beau dessin de Raphaël répond tout à fait à cette description, que nous avons empruntée au Catalogue du Louvre[1]. Il est exécuté à la plume et lavé à la sépia. In-folio en largeur. Provenant des collections de Modène et de Crozat.

Gravé au clair-obscur par Ch.-Nic. Cochin et Nicolas Le Sueur pour le *Cabinet Crozat*. — Eau-forte de V. Denon, avec un fond très-noir. — Landon, n° 472.

341. *Figure allégorique du Commerce.* — Etude à la sanguine pour une des cariatides peintes en grisailles dans la salle d'Héliodore au Vatican. In-folio. Provenant du Cabinet du roi.

Gravée en contre-partie par le comte de Caylus. — Fac-simile par Butavant, en 1849.

Sujets historiques et autres.

342. *Attila, roi des Huns, marchant contre Rome.* — Il recule saisi d'épouvante à l'aspect de saint Pierre et de saint Paul qui lui apparaissent armés d'épées flamboyantes. Première pensée ou plutôt premier dessin pour la fresque de la salle d'Héliodore au Vatican. Cette composition diffère, en plusieurs parties essentielles, de l'exécution. La différence la plus notable consiste en ce que le groupe du pape, avec sa suite, est relégué dans ce dessin au troisième plan du paysage, tandis que dans la fresque il occupe tout l'avant-plan du côté gauche, lequel est occupé dans le dessin par un groupe très-animé de Huns, dont deux sont à cheval et deux à pied. Ce dessin à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc, est d'un fini qu'on rencontre très-rarement dans les œuvres de Raphaël; il ne l'a traité ainsi que parce qu'il devait être présenté au pape Léon X. L. 23"; h. 13". L'Anonyme de Morelli avait vu ce dessin en 1530, chez Gabriele Vendramini à Venise; plus tard, Carlo Maratti l'a possédé, ainsi que le fait est rapporté par Bellori dans la Vie de cet artiste, p. 69[2].

Gravé, seulement au contour, par le comte de Caylus, de la grandeur de l'original, avec une dédicace italienne à la reine Christine de Suède, par Angelica Renieri. Cette dédicace manque aux épreuves postérieures. In-folio.

343. *La Bataille de Constantin contre Maxence.* — C'est un des premiers dessins qui existent pour la fresque du Vatican. Ce n'est point une esquisse proprement dite, car on n'y reconnaît pas le jet rapide d'une première inspiration; au contraire, on y sent la réflexion et l'étude des divers

1. Catalogue des dessins de 1841, où ce dessin est classé sous le n° 583. (*Note de l'éditeur.*)

2. Décrit sous le n° 575 dans le Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

groupes. Ce dessin diffère, en plusieurs parties, de la fresque; cette différence est surtout remarquable dans les trois anges et dans le paysage, qui sont seulement indiqués avec la pointe du pinceau. Le bateau, qui contient deux figures de plus que dans le tableau, commence déjà à s'enfoncer. Constantin a ici un aspect plus énergique, et il est plus éloigné des autres figures que dans la fresque. Les têtes des chevaux, de profil, ont une ressemblance frappante avec des chevaux du Parthénon, et elles sont d'un caractère de dessin très-différent de celles que Raphaël a dessinées ou peintes dans ses compositions, ce qui nous porte à croire qu'il avait reçu d'Athènes les dessins de ces sculptures exécutés par un de ses élèves, envoyé par lui, en Grèce, pour y faire des études d'après les antiquités du pays. La ligne générale de la composition incline vers le côté gauche, ce qui lui donne plus de mouvement qu'elle n'en a dans le tableau. Le centre aussi est plus animé, et on y voit trois drapeaux, tandis que, dans la fresque, il n'y en a qu'un seul. Cet intéressant dessin a d'abord été indiqué avec du crayon noir, terminé ensuite à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc. H. 13" 8'"; L. 31" 6'", y compris la bordure, mesure qui répond à celle de ce même dessin décrit dans le Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat (Paris, 1755, p. 25 et 26), où nous trouvons la note suivante : « Quatorzième pièce de l'appartement du rez-de-chaussée... dans la ligne d'en bas et au milieu, le dessin de la Bataille de Constantin contre Maxence, par Raphaël d'Urbin, sur papier de 13 pouces de haut sur 2 pieds 7 pouces de large. » La collection de dessins de M. Crozat fut vendue en 1741. Les héritiers de cet amateur n'avaient gardé que le dessin de la Bataille de Constantin et un autre dessin de Golzius. Le premier passa en Russie; car c'est de ce pays qu'il fut envoyé à Paris et offert en vente à la direction du Louvre, qui en fit l'acquisition en 1852. C'est le même dessin probablement dont parle Malvasia, dans sa *Felsina Pittrice*, p. 522. M. Crozat l'avait acheté de la collection Boschi, à Bologne.

344. *Le pape porté en procession.* — Le pontife, assis sur un siége, lève sa main droite pour la bénédiction; il a une barbe qui ressemble fort à celle du portrait de Jules II. La procession s'avance vers le côté droit, précédée par le porteur de la croix; deux suisses marchent de chaque côté; dans le fond, on voit un cardinal monté sur un mulet. Ce sont en tout dix figures, avec l'indication d'un peu d'architecture. Dessin raphaélesque et légèrement exécuté à la plume. In-folio. Collection Saint-Morys.

Gravé en contre-partie pour le Recueil de ses dessins. — Fac-simile gravé par M. F. Dien, en 1852.

345. *Étude d'une tête pour la Dispute du Saint-Sacrement.* — C'est celle du sectaire à l'avant-plan de droite. Sur la même feuille sont encore

des études pour le cou et la draperie, ainsi que quatre mains. Ce beau dessin à la pointe d'argent a souffert un peu et a été restauré. Dans cette tête d'homme, on a cru reconnaître le portait du Bramante, mais c'est une erreur. In-4°. Collections Wicar, Ottley, Lawrence et roi des Pays-Bas.

346. *Deux têtes de jeunes hommes.* — Deux fragments du carton pour la fresque d'Héliodore. Ce sont les têtes des figures qui se trouvent à côté du cavalier céleste. Ce dessin est magistralement exécuté au crayon noir. Ses contours sont piqués. Il a un peu souffert et a été restauré. In-folio en largeur. Collection Mariette.

347. *Portrait d'une jeune femme.* — On a dit que ce portrait était celui de la maîtresse de Raphaël. C'est une esquisse à la plume, dans l'attitude d'un portrait de Maddalena Doni, qui est au palais Pitti. La tournure générale rappelle celle du portrait de Mona Lisa, par Léonard de Vinci, au Louvre, et confirme le renseignement fourni par Vasari, qui assure que, vers l'année 1506, Raphaël avait cherché à s'approprier la manière du grand artiste florentin. La tête de cette demi-figure est vue de trois quarts, tournée vers la gauche; les mains sont posées l'une sur l'autre. Petit in-folio[1].

Gravé par J. Bein, 1850.

348. *Trois figures debout.* — A gauche, un jeune homme, légèrement vêtu, exprime un sentiment de terreur; à droite, une femme vêtue paraît agiter un poignard, et tient de la main gauche un enfant debout, vu de dos, qui se tourne vers elle (peut-être une Médée). Ce croquis est fait à la plume large et au premier coup. H. 0,261 mill.; l. 0,265 mill. Collection de M. Saint-Morys, qui l'a gravé en contre-partie, n° 7 de son œuvre.

349. *Une jeune femme assise par terre.* — Tenant son enfant sur les genoux. Celui-ci pose sa petite main sur le sein de sa mère, et tous deux regardent un enfant assis et vu de dos. A la droite est répétée la demi-figure d'une mère tenant son enfant couché sur ses genoux. A gauche, deux têtes de femmes. Ce beau dessin, légèrement esquissé à la plume, a souffert et a été restauré. In-folio en largeur. Collection Saint-Morys.

Gravé en contre-partie dans le Recueil de ses dessins.

350. *Un jeune homme debout, à demi vêtu.* — Étude à la sanguine, d'après nature. Il regarde à terre et, se tournant vers le côté droit, élève la main gauche. Ce beau dessin paraît être de l'année 1512. Petit in-folio.

Fac-simile gravé par M. F. Dien, en 1850.

351. *Six figures d'hommes.* — Parmi lesquelles il y en a quatre assises, qui ont une grande ressemblance avec la figure d'Adam, dans la

1. N° 587 du Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

petite fresque de la salle della Segnatura, au Vatican. Au milieu, un homme debout, étendant le bras et se tournant vers le côté droit, et, dans le haut à gauche, un homme assis qui paraît être une étude pour la figure d'un saint Jean-Baptiste. Dessin librement exécuté à la plume. In-folio.

352. *Deux arabesques.* — Ces ornements ne sont indiqués que par moitié. Ils contiennent des figures fantastiques, une femme, un enfant et une tête de lion. Ce dessin à la plume paraît avoir été fait pour les Loges du Vatican; mais il resterait encore à décider s'il a été exécuté par Raphaël, car Giovanni da Udine dessinait, à Rome, dans la même manière que son maître, et celui-ci l'a particulièrement employé pour la décoration ornementale des Loges. In-folio. Collections Woodburn et roi des Pays-Bas.

Parmi les dessins du Louvre attribués à Raphaël, il y en a plusieurs qui ont plus ou moins de rapport avec les siens, mais qui ne sont exécutés que par ses élèves, surtout par Francesco Penni, qu'il associa souvent à ses grands travaux. Penni avait tellement adopté la manière de dessiner de Raphaël, qu'en général ses dessins passent pour des originaux du maître. Nous indiquerons les suivants, qui ont figuré dans la collection du Louvre sous le nom de Raphaël :

a.) *Ridolfo, gonfaloniere de Florence.* — Harangue le peuple à la porte du vieux palais. Cette composition fait partie des sujets de la Vie de Léon X, qui ont été exécutés, en forme de socle, autour des grandes tapisseries de la Vie des Apôtres pour la chapelle Sixtine. Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc, par Francesco Penni, lequel, selon Vasari, prit une grande part à cette œuvre. In-folio en largeur[1].

b.) *Le cardinal Jean de Médicis.* — Retourne, en 1492, à Florence, en qualité de légat du Saint-Siége, après un exil de dix-huit ans. Cette composition fait également partie des sujets de la Vie de Léon X, ci-dessus mentionnés, et elle est exécutée de la même main et de la même manière que le dessin précédent. On en a plusieurs copies, dont l'une se trouve dans la collection Albertine, à Vienne, lithographiée par J. Pilizotti. Une autre a passé par les collections Zanetti, Denon, Lawrence et roi des Pays-Bas[2].

Gravée à l'eau-forte par Novelli. — Landon, n° 139.

c.) *Des soldats romains montant à l'assaut.* — Ils se couvrent de leurs boucliers. Au côté droit, on voit des cavaliers. Dessin pour le socle de la

1. Attribué à Raphaël dans le Catalogue des dessins de 1841, où ce dessin porte le n° 585. (*Note de l'éditeur.*)

2. N° 584 du Catalogue des dessins de 1841. (*Note de l'éditeur.*)

salle de Constantin, au Vatican; exécuté à la plume, lavé et rehaussé de blanc. In-folio en largeur.

d.) *Le corps de Maxence trouvé dans le fleuve.* — Le Tibre, allégoriquement personnifié, est assis au côté droit. A gauche, on voit des machines de construction, un éléphant et un chameau. Ce dessin est exécuté de la même manière que le précédent, et fait également partie de la même suite, représentant la Vie de Constantin le Grand. Tous deux sont exécutés par Francesco Penni, quoique exposés maintenant sous le nom de Maturino.

e.) *La Foi et la Charité.* — La première de ces figures allégoriques tient un livre de la main droite et une croix dans la gauche. A ses côtés sont deux esquisses pour la figure de la Charité. Celle à gauche est assise sur des degrés, ayant un enfant assis à ses pieds. Celle à droite donne le sein à un des enfants: c'est la première pensée pour la figure de la Charité qui est, près du pape Urbain Ier, dans la salle de Constantin. Dessin de Fr. Penni, provenant du Cabinet du roi.

Gravé par le comte de Caylus. — Landon, n° 149.

f.) *L'Adoration des bergers.* — C'est la composition pour la tapisserie qui est au Vatican, seulement il y a de plus ici, dans le haut, un Dieu le Père entouré d'anges. Grand dessin (in-folio en hauteur) exécuté à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc, par Jules Romain.

Gravé par un élève de Marc-Antoine. Voy. Bartsch, t. XV, p. 15, n° 3.

g.) *La coupe de Joseph trouvée dans le sac de Benjamin.* — Au côté gauche sont neuf figures d'hommes; de l'autre côté, on voit trois ânes. Ce dessin est exécuté dans la manière de Perino del Vaga.

Gravé par Jules Bonasone, avec cette inscription : RA. VR. IN. Puis copié par un anonyme aux initiales P. V. O. Peut-être Bonasone a-t-il exécuté sa gravure d'après un dessin original de Raphael.

h.) *La Perle orientale.* — C'est ainsi que le Père Resta qualifiait un petit dessin représentant un vieillard debout, drapé et vu par derrière, que cet habile connaisseur regardait comme un véritable joyau. Cependant ce dessin, qui a beaucoup souffert, rappelle (du moins autant que l'on en saurait juger dans son état actuel) le faire du Parmesan. Il est dessiné à la plume, lavé et rehaussé de blanc. Il a passé de la collection de Marchetti, évêque d'Arezzo, dans celles du Père Resta, de lord Sommers et de Richardson père. Nous devons encore faire remarquer qu'un dessin tout à fait semblable, provenant de la collection Bertels, a figuré dans le cabinet de J. Barnard, et a été vendu, à Londres, en 1787, pour 42 livres sterling[1].

1. N° 586 du Catalogue des dessins de 1841.

Il y a dans ce Catalogue plusieurs autres dessins attribués à Raphaël, et que M. Passavant ne cite même pas parmi les attributions douteuses. Voici quels sont ces dessins:

i.) Noé et Jacob. — Sur le recto de la feuille, on voit Noé assis sur les nuages, tenant une corne d'abondance d'où s'échappent des grappes de raisin. Deux colombes sont près de lui. Des enfants ailés l'entourent et jouent ensemble avec animation. A gauche se trouve un cartouche où se lit le mot NOE; à droite, un autre avec l'inscription : PRIARCHA. — Au verso, Jacob assis et formant le pendant de Noé. Les enfants tiennent également deux cartouches avec l'inscription : IACOB PRIARCHA. La forme de la composition indique que ces dessins étaient destinés pour des peintures murales au-dessus d'un arc. Ils sont exécutés à la plume très-fine, mais ne répondent pas tout à fait à la manière de Raphaël. Le mouvement des mains surtout est assez maniéré. In-folio en largeur. Collection Mariette.

k.) Figure d'homme nu. — Il est étendu par terre, la tête penchée en avant, les cheveux flottants. Au verso, étude du corps d'un homme nu, assis, les bras dirigés vers la gauche. Beau dessin à la plume, mais que nous ne croyons pas être de Raphaël lui-même. In-folio.

l.) Étude pour la Mise au tombeau. — Trois hommes et la Madeleine. Copie d'un dessin à la plume, d'après nature, pour le tableau du palais

565. ***Laban et Rachel.*** — Laban vient chercher ses idoles dérobées par Rachel et cachées sous elle. Dessin à la plume et lavé.

568. ***La Multiplication des pains.*** — Dessin lavé et rehaussé de blanc.

570. ***Le Portement de croix.*** — Dessin lavé au bistre et rehaussé de blanc.

572. ***Marie et Madeleine montent les degrés du trône sur lequel Jésus est assis.*** — Ce sujet a été gravé par Marc-Antoine. Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc.

573. ***La Prédication de saint Paul à Athènes.*** — Première pensée du carton qui est en Angleterre. Il a été gravé par Marc-Antoine. Dessin à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc.

578. ***Tête d'homme.*** — De grandeur naturelle. Pour le carton qui représente Jésus-Christ donnant à saint Pierre les clefs de l'Église. Dessin au crayon noir, colorié à l'aquarelle.

579. ***Une tête de femme.*** — De grandeur naturelle. Pour le carton représentant la Mort d'Ananie. Dessin au crayon noir, colorié à l'aquarelle.

580. ***Tête d'homme.*** — De grandeur naturelle. Pour le carton représentant la Mort d'Ananie. Dessiné au crayon noir, colorié à l'aquarelle.

581. ***Alexandre offre la couronne à Roxane.*** — Les Amours s'occupent de sa toilette, jouent avec la lance, le bouclier et la cuirasse du héros désarmé. Dessin à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc.

ÉCOLE DE RAPHAEL.

588. ***Naissance de la Vierge.*** — Dessin lavé et rehaussé de blanc, sur papier colorié.

589. ***Présentation de la Vierge au temple.*** — Dessin lavé et rehaussé de blanc, sur papier colorié.

590. ***La Vierge à la Chaise.*** — D'après le tableau de Raphaël conservé à Florence. Peinture en miniature.

591. ***La Dispute du Saint-Sacrement.*** — Copie. Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc.

Il y a, en outre, dans la collection des dessins du Louvre, un grand nombre de dessins vraiment raphaelesques et longtemps attribués à Raphaël. (***Note de l'éditeur.***)

Borghèse, à Rome. Dans le dessin, les figures sont plus resserrées que dans la peinture. In-folio. Collection Saint-Morys, qui en a fait une eau-forte pour son recueil de dessins de maîtres anciens.

DANS LA COLLECTION DE M. FRÉDÉRIC REISET, A PARIS.

Cet amateur distingué, dont le zèle pour les beaux-arts égale le goût exquis et l'expérience consommée, a le bonheur d'avoir pu former une des plus belles collections de dessins d'anciens maîtres, qu'un particulier ait jamais réunie. Il en a publié, en 1850, un catalogue savant qui contient la description de 381 dessins, parmi lesquels on en compte sept de Raphaël. Depuis, M. Reiset a acquis encore deux cartons du maître, desquels il a eu la bonté de nous envoyer des photographies pour nous convaincre de leur authenticité.

353. *Jeune moine.* — Il tient à deux mains un livre, dans lequel il lit attentivement. Demi-figure aux deux tiers de la grandeur naturelle. Très-belle étude d'après nature, à la pierre noire. Les contours en sont piqués pour le calque sur le mur ou sur le bois. La pose de cette figure a quelque ressemblance avec le saint Nicolas de Bari, dans le tableau du château de Blenheim; or ce tableau a été peint en 1505, et cette époque correspond justement aussi à la manière dont est exécuté ce carton. Toutefois, le caractère de la tête et l'habillement diffèrent tout à fait de la figure de saint Nicolas, et paraissent plutôt convenir à un saint Antoine de Padoue. H. 0,115 mill.; l. 0,305 mill. Collection Denun, n° 301. Catalogue Reiset, n° 42.

354. *La Sainte Famille de la maison Canigiani.* — De l'année 1506; actuellement à Munich. C'est le groupe entier des cinq figures, dessinées à la plume, d'après nature. Ce dessin diffère de l'exécution en ce que le saint Joseph est tourné vers la droite, vu presque de dos, tandis qu'il est vu de face dans la peinture; en outre, il est un peu trop grand comparativement aux autres figures, qui toutes sont sans vêtements. — Au verso, deux figures également nues et dessinées à la plume, d'après nature, savoir: un homme assis, qui se tourne vers la droite et semble tenir un instrument de musique; l'autre n'est que la partie supérieure d'une figure d'homme portant un fardeau. C'est une étude pour la Mise au tombeau, du palais Borghèse. H. 0,370 mill.; l. 0,245 mill. Collections Timoteo Viti, Crozat, Revil, n° 206. Catalogue Reiset, n° 43.

355. *Ange voltigeant.* — Vers le côté gauche et déroulant une banderole de parchemin. Étude pour la fresque des Sibylles, dans l'église della Pace, à Rome. Figure nue. A côté, le corps et les jambes du même ange, drapés. Dans le bas, l'étude du bras et de l'épaule, d'après nature. Superbe dessin à la sanguine. D'Argenville l'avait acheté à Rome pour 150 livres.

Il provient de la collection Barni. H. 0,255 mill.; l. 0,400 mill. Catalogue Reiset, n° 46. Un dessin semblable, mais qui doit être une copie fabriquée par un faussaire, se trouve dans la collection Albertine, à Vienne, et faisait partie de la collection du prince de Ligne.

356. *Esquisse pour la Dispute du Saint-Sacrement.* — Première pensée de la partie inférieure de la composition. Ce sont vingt figures représentant les docteurs et les Pères de l'Eglise. L'ordonnance est bien différente de l'exécution à fresque; il y a neuf figures du côté gauche et onze du côté droit. Dessin spirituellement esquissé à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc. H. 220 mill.; l. 410 mill. Ce dessin, de la collection Crozat, n° 560, a été gravé par le comte de Caylus, lorsqu'il se trouvait dans le cabinet Mariette, sous le n° 688, mais d'une manière peu satisfaisante. Il a paru depuis dans la vente Randon de Boisset, en 1777, sous le n° 278, et, en dernier lieu, dans celle du baron Roger, en 1841, n° 48, Catalogue Reiset, n° 45. La collection du Louvre en conserve une copie dans le volume quatrième des Dessins de l'École romaine. Une esquisse de la partie supérieure de la composition se trouve actuellement dans la collection d'Oxford.

357. *Les trois figures des Heures.* — Jetant des fleurs. Pour le Festin des Dieux, au plafond de la Farnesine. Étude à la sanguine, d'après nature. Il paraît que la maîtresse de Raphaël lui a servi ici de modèle; du moins plusieurs études de ce maître, qu'il a faites pour d'autres parties de cette fresque, ainsi que pour la Vierge de la Grande Sainte Famille de Paris, sont-elles d'après cette même femme, qu'on appelle ordinairement la Fornarina. H. 195 mill.; l. 350 mill. Ce superbe dessin provient de la collection de M. de Cedron, et fut conservé jusqu'en 1846 par ses héritiers dans la petite ville du Beausset, entre Marseille et Toulon. Catalogue Reiset, n° 48.

358. *Femme agenouillée.* — Les mains jointes, la tête tournée vers le ciel. A gauche, la tête et les épaules d'un homme penché en avant. Très-légèrement exécuté à la plume. H. 165'''; l. 115'''. Collections Timoteo Viti, Crozat, Mariette (qui a cru y voir une étude pour un Saint Étienne martyr), et Revil (1845, cat., n° 45). Catalogue Reiset, n° 44.

359. *Quatre figures d'hommes nus.* — En diverses attitudes. L'un est vu de dos, l'autre de face, debout derrière lui; un troisième, à gauche, est agenouillé en tenant son talon dans sa main gauche. Derrière lui, on voit la partie supérieure d'un homme qui marche vers le côté droit. Dessin à la plume, de la plus belle époque du maître. H. 230 mill.; l. 170 mill. Collections marquis de Lagoy et Barni. Acheté en 1836. Catalogue Reiset, n° 47.

360. *Jeux d'enfants.* — Deux fragments d'un carton, dans lequel on voit deux enfants montés sur des sangliers, l'un à gauche, l'autre à droite,



et joutant l'un contre l'autre avec des bâtons. Ils sont accompagnés par d'autres enfants, trois de chaque côté. Au milieu de la composition se trouve l'indication d'un trépied ou d'une borne. Des pieds d'enfant, placés sur un entablement, dans la partie supérieure du morceau de droite, font penser que l'ensemble devait être en hauteur. Ces cartons sont dessinés à la pierre noire, sur papier gris-brun, et ont été piqués pour l'exécution. Malheureusement, ils ont beaucoup souffert. Forme irrégulière. H. 0,550 mill., l. 0,540; et h. 0,561 mill., l. 0,670 mill. Collection Vallardi, de Milan.

M. Reiset possède, en outre, trois fragments d'un carton colorié pour la tapisserie du Christ donnant les clefs à saint Pierre, dont l'original est à Hampton Court. Ce sont huit grosses têtes d'apôtres, trois têtes sur les deux premières feuilles, deux têtes sur la troisième. Elles ont été exécutées d'abord à la pierre noire, puis lavées à l'aquarelle et à la gouache. De nombreuses retouches à la plume y ont été faites en dernier lieu. Ces têtes sont d'une extrême beauté et bien supérieures à d'autres fragments du même genre conservés dans les collections du Louvre, de Christ Church College, à Oxford, etc. Le comte de Fries, à Vienne, les avait achetées d'un sieur Poggi, moyennant une rente viagère de cinq cents florins. Plus tard, ils tombèrent dans les mains d'un marchand, qui les vendit à bas prix au graveur en médailles de la cour, M. Bœhm, et celui-ci les céda, en 1846, à M. Herz de Londres. Catalogue Reiset, n° 49.

Plusieurs dessins à la plume, de Timoteo Viti d'Urbin, qui sont dans cette même collection, ont un intérêt tout particulier en ce que ce sont des copies faites d'après des originaux de Raphaël, et ces copies confirment l'assertion de Vasari, qui assure que cet ami du grand maître a imité d'une manière trompeuse beaucoup de ses dessins. Citons-en trois de cette espèce, qui se trouvent chez M. Reiset :

a.) *Esquisse de la Belle Jardinière, du Louvre.* — L'esquisse originale de Raphaël, qui a fait partie des collections Crozat, Mariette, Revil, etc., est allée en Angleterre.

b.) *Un ange.* — Cet ange répand des fleurs sur un vieillard assis et plongé dans une méditation profonde.

c.) *Deux personnages debout et drapés.* — Vus de dos.

Les originaux de ces deux derniers dessins sont conservés à l'Académie de Venise, et faisaient originairement partie d'un livre d'esquisses de Raphaël.

DANS LA COLLECTION DE M. DE LA SALLE, A PARIS.

361. *Tete d'un vieillard sans barbe.* — Elle est couverte d'un bonnet, tournée vers la gauche, vue presque de profil, et regardant avec chagrin

vers le bas. Erronément on a cru y reconnaître le portrait du Bramante. Cette même feuille contient encore une étude pour une draperie, partie inférieure d'une figure assise. Dessin dans la manière florentine de Raphaël, exécuté à la pointe d'argent et rehaussé de blanc. Le verso contient :

362. *Des croquis de Vierges.* — Ce sont trois indications de Vierges avec l'enfant Jésus; sur la feuille, à droite et à gauche, cinq esquisses pour un enfant assis. Charmant dessin à la plume, de l'an 1506 ou 1507. H. 0,228 mill.; l. 0,312 mill. Collections Woodburn, roi des Pays-Bas, nº 60 du catalogue; vendu 360 florins.

363. *La Vierge avec l'enfant Jésus.* — Esquisse à la plume, très-légère, de la partie supérieure de la mère, à gauche, qui présente à son enfant des fruits dans une coupe. Celui-ci est assis, à droite, sur le genou de la Vierge et la regarde tendrement. H. 0,354 mill.; l. 0,252 mill.

DANS LA COLLECTION DE M. DESPERET, A PARIS.

Le possesseur, qui est un artiste distingué, a fait de très-belles eaux-fortes d'après des dessins de grands maîtres qui lui appartiennent, et dont nous ne citerons que le suivant, qui nous est connu par une photographie que M. Reiset a eu l'extrême complaisance de nous faire parvenir, avec plusieurs autres d'après quelques dessins du Louvre et de M. de la Salle, que nous venons de décrire.

364. *Un homme chargé d'un fardeau.* — Etude d'après un modèle presque nu, pour la figure portant des présents, et qui se trouve à l'extrémité de gauche de la fresque du Couronnement de Charlemagne, dans la salle de la Torre Borgia, au Vatican. Dessin magistral à la sanguine. H. 0,322 mill.; l. 0,162 mill.

DANS LA COLLECTION DE M. PISCATORE, A PARIS.

365. *La tete d'un apôtre.* — Pour la Transfiguration. De plus, deux mains. Étude d'après nature, à la pierre noire. H. 10" 6'"; l. 8". Collections van Rover d'Amsterdam, Lawrence, roi des Pays-Bas, nº 51. Publié dans la *Lawrence Gallery*, nº 26.

DANS LA COLLECTION DE MADAME VEUVE FORSTER, FILLE DU SCULPTEUR ANGLAIS BANKS, A PARIS [1].

366. *La Vierge au donataire.* — Elle est assise à gauche, tenant l'enfant

1. Le sculpteur Forster, qui eut un moment de vogue à Paris, lorsqu'il exposa un assez bon buste de Canova, etait tombe dans la misere sur la fin de sa vie. Nous doutons fort qu'il ait pu conserver des dessins de Raphaël à l'epoque où il n'avait pas de pain. Apres sa mort, vers 1832, sa veuve les aura peut-être retrouvés dans le portefeuille de l'artiste, qui avait quitté le ciseau pour prendre le crayon, et qui se vantait d'avoir égalé tous les grands maitres en dessinant des compositions d'apres le *Paradis perdu* de Milton. (*Note de l'éditeur.*)

Jésus, qui donne la bénédiction. Devant lui est agenouillée une figure-portrait, qui paraît être un ecclésiastique, présenté par saint Jean-Baptiste, qui pose ses mains sur son épaule. L'expression du donataire est d'une saisissante beauté. Dessin à la plume. Ayant souffert. H. 5" 6'"; l. 6" 3'". De la collection de Sir Joshua Reynolds.

367. *Tete de Vierge.* — Vue de trois quarts. Beau dessin à la pierre noire; de la première manière de Raphaël. H. 8" 6'"; l. 6'".

368. *Le Christ porté au tombeau.* — Un homme le prend par-dessous les bras. Les jambes du Christ manquent. Esquisse à la plume. H. 10" 6'"; l. 7".

369. *Tete de femme.* — Vue de profil, tournée vers la gauche. Beau dessin à la plume, mais mutilé par un maladroit, qui a coupé le bout du nez. De plus, au côté droit de cette feuille se trouve une étude de draperie dessinée à la pierre noire. De l'époque florentine de Raphaël. H. 9"; l. 11".

DANS LE CABINET DE FEU M. SEROUX D'AGINCOURT [1].

370. *Sainte Famille.* — Ce sont cinq petites esquisses à la plume pour une Sainte Famille. Le groupe le plus complétement indiqué offre la Vierge vue de profil, assise et tenant l'enfant Jésus debout près d'elle. Celui-ci étend le bras vers sa mère; saint Joseph, debout et s'appuyant sur un bâton, touche la tête de l'enfant. Feuille in-folio.

Gravée pour l'œuvre du possesseur, intitulée : *Histoire de l'art par les monuments*, t. III, p. 173, pl. CLXXXIII.

DANS LA COLLECTION DE FEU M. LE BARON GUÉRIN, PEINTRE [2].

371. *Portrait de jeune femme.* — Elle est vue presque jusqu'aux genoux et de trois quarts. Petit dessin légèrement indiqué à la pierre noire. M. Guérin l'avait acquis à la vente de M. Denon, dans le catalogue duquel il est décrit sous le nº 300 [3].

DANS LA COLLECTION DE M. JULES CANONGE, A PARIS [4].

372. *Jupiter et Amour.* — Très-beau dessin à la sanguine pour la

1. Seroux d'Agincourt mourut à Rome en 1814 : les collections qu'il avait formées pendant son séjour en Italie ne vinrent pas en France et furent vendues sur place par ses heritiers. (*Note de l'éditeur.*)

2. Pierre Guérin étant mort en 1833, ses collections ont été vendues et dispersées. (*Note de l'éditeur.*)

3. M. Carrier, peintre en miniature, possédait un très-beau dessin de Raphaël au crayon rouge (étude de la femme qui porte un vase sur la tête, pour la fresque de l'Incendie du Bourg). Ce dessin fut vendu 1,000 francs à un amateur anglais, dans la vente publique des tableaux et dessins composant le cabinet de M. Carrier en 1845. (*Note de l'éditeur.*)

4. M. J. Canonge, poëte distingué, amateur des beaux-arts, habite ordinairement Nîmes, sa

fresque de la Farnesine, à Rome, représentant la fable d'Amour et Psyché.

Le *Journal des Debats* du 13 septembre 1853 affirme que M. Canonge a l'intention de léguer ce précieux dessin à la collection du Louvre.

DANS LA COLLECTION DU MUSÉE WICAR, A LILLE.

La belle collection de dessins que le peintre M. Jean-Baptiste Wicar a léguée à sa ville natale provient de celle qu'il acheta, sous un prête-nom, du peintre Antoine Fedi, de Florence. M. Wicar avait vendu, à peu d'exceptions près, sa première collection à M. Woodburn, de Londres, pour 11,000 écus romains, lors du séjour de ce dernier à Rome. M. Fedi aussi avait vendu la moitié de la sienne à M. Ottley, de Londres, et c'est l'autre moitié de cette collection que M. Wicar eut l'adresse d'acquérir sans se nommer; car M. Fedi, qui était l'ennemi personnel de Wicar, avait la plus grande crainte de voir passer son cabinet dans les mains de son compétiteur. Wicar paya ces dessins 3,000 écus romains; ils sont actuellement exposés dans une salle de l'hôtel de ville de Lille et facilement accessibles aux amateurs. Notre Catalogue doit nécessairement se borner aux dessins de Raphaël, qui sont les suivants[1] :

373. *Dieu le Père.* — Demi-figure, aux bras étendus. Étude à la plume, d'après un modèle, pour la lunette du tableau d'autel commandé par les religieux de Saint-Antoine de Padoue à Pérouse et conservé au palais à Naples. Petit in-4°. Collection Fedi. Catalogue de la collection Wicar, n° 697.

374. *Jésus-Christ dans une gloire.* — Il est debout, entouré de petits anges. Sur la partie inférieure de la feuille est un écusson divisé en trois parties qui contiennent trois plumes. Le heaume est couronné d'une tête d'autruche qui tient un fer à cheval dans son bec. Ce n'est pas sans une hésitation scrupuleuse que nous avons rangé cette esquisse parmi les dessins authentiques de Raphaël. Catalogue de la collection Wicar, n° 687.

375. *La Vierge au Chardonneret.* — Etude d'après nature pour la Vierge assise, tenant un livre à la main. Cette figure est dessinée une seconde fois, à part, plus correctement, d'après le modèle. Dessin à la pointe de métal. Au verso, un élève du Pérugin, mais qui n'est certainement pas

ville natale. Il avait apporté à Paris, en 1854, le dessin de Raphaël qu'il possède, pour le soumettre à l'appreciation des connaisseurs, et il le fit voir alors à tous les artistes qui assistaient aux réceptions de M. le comte de Nieuwerkerke, directeur des musées du Louvre. (*Note de l'éditeur.*)

1. On a publié, l'année dernière, le beau recueil intitulé : *Choix de dessins de Raphaël qui font partie de la collection Wicar, à Lille.* Reproduits en fac-simile par MM. Wacquez et Leroy; gravés par les soins de M. H. d'Albert, duc de Luynes, membre de l'Institut. Paris, 1853, grand in-fol. 20 planches avec texte.

Raphaël, a dessiné à la plume deux arquebusiers. Collection Fedi. Catalogue de la collection Wicar, nos 704 et 705.

376. *La Vierge de la maison d'Albe.* — Très-belle étude d'après nature, à la sanguine, pour cette Vierge. Au verso est l'esquisse de la composition entière, également à la sanguine. Puis, un enfant dessiné à la plume et deux répétitions de la Vierge à la Chaise. D'abord la composition entière avec plusieurs changements, ensuite seulement la mère avec l'enfant dessinés plus nettement. Sur la partie supérieure de la feuille est tracé le plan d'un édifice, ainsi qu'une façade avec quatre niches comme pour une fontaine. Collection Fedi. Catalogue de la collection Wicar, nos 739 et 740.

377. *Sainte Famille.* — La Vierge tient l'enfant Jésus qui reçoit une banderole des mains du petit saint Jean amené par un ange. Derrière l'enfant Jésus, on voit le vieux patriarche Zacharie. Dessiné à la plume, dans la manière florentine du maître. Feuille cintrée. Catalogue de la collection Wicar, n° 686.

378. *Sainte Famille des Carmes à Pérouse.* — La Vierge assise au milieu d'un paysage, tournée vers la droite et tenant l'enfant Jésus debout à côté d'elle. Celui-ci étend ses mains vers une grenade qui lui est offerte par saint Joseph, assis du côté droit. Saint Joachim est debout derrière lui, en admiration, et sainte Anne à gauche derrière la Vierge. Sur le devant, à gauche, est debout le petit saint Jean serrant avec son bras gauche sur sa poitrine une petite croix et montrant le petit Jésus avec la main droite. Dans le haut, une gloire de petits anges qui font de la musique et plusieurs têtes de séraphins. Ce beau dessin à la plume est exécuté avec plus de soin que la plupart des dessins de Raphaël, parce que le maître l'avait destiné à son ami, Domenico di Paris Alfani, qui avait été son condisciple dans l'atelier du Pérugin, ainsi que cela est constaté par cette note autographe, écrite au verso de la feuille : « Recordo a voi Menecho che me mandate le istramboti de Riciardo di quella tempesta che ebbe andando in un viagio, e che recordiate a Cesarino che me manda quella predicha, e recomandatime a lui, ancora ve ricorro che voi solecitiate madonna le Atalate che me manda le denari e vedete d'avere horo e dite a Cesarino che ancora lui li recorda e solecite, e se io poso altro p. voi avisatime. » Un fac-simile de cette lettre se trouve dans l'*Elogio storico di Raffaello Santi* (Urbino, 1829), publié par P. Luigi Pungileoni. Nous avons déjà parlé de cette curieuse note dans notre Vie de Raphaël. Nous rappellerons seulement pour mémoire ici que Domenico di Paris Alfani, à qui la lettre fut adressée en 1508, s'est servi de la composition de cette Sainte Famille dans le tableau qu'il a peint pour l'église des Carmes à Pérouse, sans y faire d'autres changements que d'y ajouter dans le haut deux anges qui soutiennent une tablette avec une dédicace à sainte Anne. L'exécution du tableau est d'ailleurs très-faible et roide, surtout la figure du petit

saint Jean. Collection A. Fedi. Catalogue de la collection Wicar, nos 751 et 752.

379. *La Vierge assise.* — Elle tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Ce sont trois différentes esquisses du même sujet, dessinées à la pointe de métal sur du papier teinté en rose. Au verso est une répétition du sujet, dans laquelle l'enfant tient le voile de sa mère. A la pointe du pinceau avec de la sépia. Ces études appartiennent au milieu de la vie artistique de Raphaël. Catalogue de la collection Wicar, nos 730 et 731.

380. *Études pour des Madones et des Enfants.* — Elles se trouvent sur trois petites feuilles de papier teinté en rose, et sont dessinées à la pointe de métal. Parmi les esquisses d'enfants, il y en a une pour le petit Jésus de la Vierge de Lorette. Toutes paraissent avoir été faites à la hâte, d'après une jeune mère et son enfant. Catalogue de la collection Fedi, nos 694-696.

381. *Tête de Vierge.* — Grande d'un tiers de nature. Elle a un charme délicieux, et ce doit être une étude pour la tête de la sainte Vierge du Sposalizio. A la pierre noire. Catalogue de la collection Wicar, n° 675.

382. *Tête pour une Mater dolorosa.*— Ou Vierge en pleurs sous la croix. Esquisse à la pointe de métal, de la jeunesse de Raphaël. Catalogue de la collection Wicar, n° 706.

383. *Un ange debout.* — Il est tourné vers le côté gauche et joue du violon. C'est une étude pour une figure du Couronnement de la Vierge, tableau de 1503, actuellement au Vatican. A côté de cette figure, dessinée à la pierre noire, est répétée l'esquisse de la même figure, avec quelques changements. In-folio. Catalogue de la collection Wicar, n° 707.

384. *Tête de l'apôtre saint Thomas.* — Etude pour une autre figure du Couronnement de la Vierge. Puis encore les deux mains qui tiennent la ceinture. Étude d'après nature, à la pointe de métal, sur papier préparé. Au verso se trouvent plusieurs esquisses pour le Christ couronnant la Vierge, d'après deux jeunes gens assis, légèrement drapés. Dessin à la plume, d'après nature. Catalogue de la collection Wicar, nos 700 et 701.

385. *Étude pour une tete d'ange.* — Dans le même Couronnement de la Vierge. Au verso, deux études de draperies pour l'apôtre saint Jean, puis pour un cavalier vu du bas vers le haut. Dessin à la pierre noire. Catalogue de la collection Wicar, nos 702 et 703.

386. *Le Couronnement de saint Nicolas de Tolentino.* — Esquisse légèrement dessinée à la pierre noire pour le tableau d'autel qui se trouvait autrefois dans l'église des Augustins à Città di Castello. Au milieu, le saint, tenant une croix d'une main et un livre de l'autre, foule aux pieds Satan vaincu. Cette figure nue est dessinée d'après le modèle vivant. Des têtes de chérubins voltigent dans l'air au-dessus de lui, et plus haut se voit Dieu le Père. Ce peut aussi être le Christ tenant une couronne dans ses

deux mains; cette figure, vue à demi, est également dessinée d'après nature. Un peu plus bas, au côté, sur des petits nuages, à gauche la sainte Vierge, à droite saint Augustin, tous deux en demi-figure, offrant des couronnes. Au côté gauche, sous la sainte Vierge et près du saint, un ange debout, en adoration. L'ensemble est renfermé dans une architectnre de deux pilastres qui portent un arc. Au verso, la tête de saint Nicolas, plus grande de proportion, dessinée d'après un moine et exécutée à la pierre noire. Ensuite, des dessins à la plume et quatre cygnes, deux études de draperies et un portique dont les colonnes soutiennent des arcs surmontés de fenêtres. Cette architecture ressemble beaucoup à celle du palais d'Urbin ou de Gubbio. Feuille in-folio, d'autant plus précieuse qu'elle seule peut encore donner une idée du tableau qui a été détruit dans un incendie [1]. Catalogue de la collection Wicar, n°s 737 et 738.

387. *Saint Sébastien debout.* — Il a le bras élevé et la main gauche sur le dos. Dessin à la plume d'après le modèle vivant. Catalogue de la collection Wicar, n° 725.

388. *Tete d'un saint Jérôme.* — Il a de l'analogie avec celui qui se trouve dans le tableau d'une Vierge au musée de Berlin. Dessin à la pierre noire, de la jeunesse de Raphaël. Catalogue de la collection Wicar, n°s 677 et 709.

389. *Tete d'un ecclesiastique.* — Et encore une fois le même modèle en demi-figure. A ce qu'il semblerait, c'est une étude pour le tableau de la Madonna del Baldacchino au palais Pitti. Dessin à la pointe de métal et rehaussé de blanc sur papier teinté en rose. Catalogue de la collection Wicar, n° 736.

390. *Étude pour la Dispute du Saint-Sacrement.* — La draperie du Christ. Dessin à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Au verso, une esquisse à la plume pour les saints assis sur des nuages dans le même tableau. Collection A. Fedi. Catalogue de la collection Wicar, n°s 732 et 733.

391. *Petit génie tenant une tablette.* — C'est une étude pour le génie qui se trouve à droite de la figure allégorique de la Théologie dans la salle della Segnatura. Dessin magistral, à la pierre noire. Catalogue de la collection Wicar, n° 692.

392. *Étude pour l'École d'Athènes.*— Le jeune homme qui dans le groupe des architectes est debout près du Bramante et qui regarde une figure

1. Lors de l'incendie de l'eglise, le tableau fut endommage dans sa partie superieure. Le pape Pie VI l'acheta, en 1789, au prix de 1,000 écus romains. A cause de son etat de détérioration, il fut scié en deux; la partie inferieure formait ainsi un tableau séparé, tandis que la partie superieure était divisée en trois panneaux contenant chacun une figure. On plaça ces tableaux au palais papal, mais, à l'époque de l'occupation française, ils disparurent, sans qu'on ait jamais su ce qu'ils étaient devenus.

géométrique. Puis, l'esquisse d'une Vierge avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean. Dessiné à la pointe de métal sur papier teinté en rose. Catalogue de la collection Wicar, n° 685.

393. *Étude pour le Parnasse.* — Apollon presque nu, assis, jouant du violon. A la plume, d'après nature. Au verso, autre étude pour la draperie du poëte qui descend les degrés de l'escalier. Catalogue de la collection Wicar, n°s 728 et 729.

Fac-simile gravé par Wacquez.

394. *Étude d'une draperie et de deux mains.* — Au verso, trois pieds dessinés d'après nature, pour Ovide et Horace du Parnasse. Dessin à la plume. Catalogue de la collection Wicar, n°s 712 et 713.

395. *Quatre hommes nus.* — Chacun dans un mouvement très-vif et très-varié; un cinquième à cheval n'est que légèrement indiqué. Esquisse à la plume pour une bataille. Catalogue de la collection Wicar, n° 682.

396. *Quatre figures.* — Esquisse à la plume. Au verso, la figure d'un Apollon, debout, tenant une lyre; puis celle d'un philosophe couvert d'un large manteau, tenant un livre. Esquisse à la plume. Collection Fedi. Catalogue de la collection Wicar, n°s 714 et 715.

397. *Mars.* — Demi-figure allégorique, représentant la planète de ce nom et un ange. Dessin pour la mosaïque de la chapelle Chigi à Santa Maria del Popolo à Rome. Superbe dessin à la sanguine. Catalogue de la collection Wicar, n° 678.

398. *Une Victoire drapée.* — Elle tient comme une image de ville dans sa main gauche. Esquisse légèrement indiquée à la plume. Catalogue de la collection Wicar, n° 724.

399. *Un génie voltigeant et comme répandant des fleurs.* — Tourné vers le côté droit. Exécuté au crayon noir et blanc. Collection Fedi. Catalogue de la collection Wicar, n° 690.

400. *Deux enfants debout.* — Ils sont l'un à côté de l'autre et les jambes enlacées, comme s'ils s'apprêtaient à lutter. Beau dessin à la sanguine, dans le style de Michel-Ange. Au verso, l'esquisse pour un jeune homme portant un vase sur ses épaules. Catalogue de la collection Wicar, n°s 726 et 727.

401. *Un jeune homme nu, assis.* — Vu de face, il soulève ses bras, comme pour décocher une flèche. Étude d'après nature, à la sanguine. Collection Fedi. Catalogue de la collection Wicar, n° 734.

402. *Figure debout.* — Étude légèrement faite à la plume. La tête et les pieds sont seuls finis. Ce serait, dit-on, une esquisse pour le saint Jean-Baptiste dans le gradin du tableau de la Vierge de Ansidei. Catalogue de la collection Wicar, n° 698.

403. *Tete d'un petit garçon riant.* — Dessin d'après nature, à la pointe de métal. Petite feuille. Catalogue de la collection Wicar, n° 693.

404. *Tête d'homme âgé, à barbe.* — Elle est dessinée deux fois, de profil et de face. Puis, dans une proportion plus petite, demi-figure d'un homme couché, qui paraît être allégoriquement un fleuve. A la pointe de métal, sur papier teinté en rose. Catalogue de la collection Wicar, n° 735.

405. *Buste d'un homme âgé d'environ trente ans.* — Dans le costume florentin du temps. Dessin à la pointe de métal sur papier teinté gris. Petite feuille. Catalogue de la collection Wicar, n° 699.

406. *Deux têtes.* — D'après un homme âgé, regardant vers le haut. Dessin de la manière florentine de Raphaël; à la pointe de métal, sur papier teinté vert. Deux petites feuilles. Catalogue de la collection Wicar, n°s 688 et 689.

407. *Tête de jeune homme.* — D'une expression charmante; coiffée d'une barrette; demi-grandeur naturelle. Dessin dans la première manière de Raphaël; exécuté à la pierre noire et rehaussé de blanc. Collection Fedi. Catalogue de la collection Wicar, n° 684.

408. *Tête d'un homme âgé.* — Vue de profil et couverte d'une toque. Dessin dans la manière florentine du maître; à la pointe de métal, sur papier teinté vert. Petite feuille. Catalogue de la collection Wicar, n° 716.

409. *Portrait d'homme sans barbe.* — La tête est couverte d'une coiffe. Dessin à la pointe de métal. Petite feuille. Catalogue de la collection Wicar, n° 679.

410. *Tête de vieillard, sans barbe.* — Ce dessin, à la pointe de métal, est piqué aux contours avec une très-fine aiguille. Catalogue de la collection Wicar, n° 723.

411. *Deux portraits de jeunes femmes dans le costume florentin du temps.* — Deux petits dessins à la pointe de métal, dans la manière florentine de Raphaël. Sur papier verdâtre. Catalogue de la collection Wicar, n° 719.

412. *Tête de vieillard.* — Un peu caricature. Petite feuille. Catalogue de la collection Wicar, n° 720.

413. *Tête de femme.* — De grandeur naturelle. Dessin au fusain. Il a beaucoup souffert et a été tellement retouché que l'on n'y retrouve plus rien de son état primitif. Au verso, deux caricatures et un torse. Dessin au fusain. Catalogue de la collection Wicar, n°s 717 et 718.

414. *Études anatomiques.* — Une figure entière, deux bras, un pied et quelques autres parties du corps humain. Deux feuilles. Dessin à la plume. Catalogue de la collection Wicar, n° 683.

Parmi les autres dessins de cette collection, attribués à Raphaël, il y en a cinq dont nous ferons mention ici, parce que, s'ils sont trop faibles pour être du maître, ils sont du moins traités dans sa manière.

a.) *Quatre hommes debout.* — Ces hommes semblent être des apôtres. Dessin à la plume, dans la manière du Pérugin. Au verso, deux feuilles d'acanthe pour un chapiteau. Catalogue de la collection Wicar, n°s 721 et 722.

b.) Un enfant tenant un oiseau. — Esquisse à la pointe de métal. Catalogue de la collection Wicar, n° 691.

c.) Tete pour une Vierge. — Petite feuille. Catalogue de la collection Wicar, n° 676.

d.) Deux têtes de femmes. — Sur deux feuilles. Catalogue de la collection Wicar, nos 680 et 681.

e.) Vénus sur la mer. — La déesse et un Amour sont dans une barque; un autre Amour tient les rênes des chevaux marins. Un triton, monté sur un dauphin, est escorté par un Amour nageant. Catalogue de la collection Wicar, n° 370.

Ce beau dessin, attribué à Jules Romain, est tout à fait traité de la même manière que celui des tritons, des nymphes et des Amours, dans la collection de l'université d'Oxford, dessin publié par Ottley dans son ouvrage : *The italian School of design*, où il aurait dû le donner à Francesco Penni.

f.) Deux tetes d'hommes et une tete de lion. — Dessin à la plume. Catalogue de la collection Wicar, n° 711.

g.) Un agneau couche. — Il tient une bannière. Dessin à la plume. Catalogue de la collection Wicar, n° 710.

DANS LE MUSÉE FABRE, A MONTPELLIER [1].

415. *La Vierge de la maison Tempi.* — Actuellement à la pinacothèque de Munich. Carton pour le tableau, exécuté à la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. Il a été taillé en ovale et retouché en diverses parties. Cependant on y reconnaît encore la main du maître.

416. *Étude d'après nature.* — Pour la Dispute du Saint-Sacrement. C'est l'homme à droite, qui s'appuie sur une balustrade en regardant le Saint-Sacrement exposé. Cette feuille est d'autant plus précieuse qu'elle contient le projet du premier sonnet de Raphaël, commençant ainsi : *Un pensier*, etc. Elle a été maladroitement rognée, de sorte que les premières lettres de chaque ligne manquent. Voici tout ce que nous avons pu déchiffrer, l'écriture étant presque entièrement effacée aujourd'hui :

..... pensier che invece vcon Infanni
..... dove inpria ei cor p. puin sua pace
..... vedi tu gheffetti aspri e tenace
..... cullei che unsurpur i più belli anni
..... fatiche e noi famosi afanni
..... svegliate el pensier che in otio giace
..... mostrareti quel cole alto che face
..... ilis da bassi ai più sublimi scanni.

1. Il y a en outre, à Montpellier, dans la collection des dessins de la bibliothèque de la Faculté

Viennent ensuite quatre lignes raturées, et sur le bord, à droite, les rimes suivantes :

solo
nolo
stolo
dolo.

Puis encore :

..... ini alme celeste acute ingni
..... cho scorze e forde e con vergali e sassi
..... disprezando le pompe e.....

Au verso, il y a deux études à la plume, un peu plus grandes et un peu différentes, de la même tête, ainsi que les mains de cette figure. In-folio.

417. *Une tête de femme.* — Vue de face. Dessin d'après nature, à la pointe de métal, dans la manière florentine de Raphaël. H. 3"; l. 2".

DESSINS DE RAPHAEL EN ANGLETERRE.

DANS LE CABINET ROYAL, A LONDRES.

Ce remarquable cabinet a été formé, sous le règne de George III, par les soins de l'inspecteur de ses collections d'art, R. Dalton, qui avait parcouru le continent à l'effet d'acquérir des objets d'art pour le roi d'Angleterre. Voici les dessins de Raphaël que renferme ce cabinet[1] :

418. *Adam et Ève chassés du paradis.* — Esquisse pour la fresque des Loges, au Vatican. A la plume, lavée à la sépia et rehaussée de blanc. Ce dessin, in-4°, est mis aux carreaux, pour le calque.

Gravé par C. M. Metz, dans son ouvrage intitulé : *Imitations of ancient and modern drawings.* London, 1798, in-fol.

de médecine, quelques feuilles qu'on attribue à Raphaël, mais qui ne sont pas de lui. — Au musée d'Aix, on conserve le Couronnement de Charlemagne, composition de Raphaël pour une des fresques du Vatican ; mais ce dessin est fait incontestablement d'après la peinture.

1. S. A. R. le prince Albert d'Angleterre, dont le goût pour les arts est si éclairé et si généreux, a fait faire des photographies d'après les cinquante-deux dessins attribués à Raphaël qui se trouvent réunis dans un volume de la collection royale d'Angleterre. Ce bel ouvrage, intitulé : *Raffaelle's drawings in the royal collection at Windsor Castle*, photographed by C. Thurston Thompson, gr. in-fol., n'est pas dans le commerce, et Son Altesse royale a daigné nous le faire connaître en nous en adressant un exemplaire.

419. *Le Sacrifice d'Abraham.* — Dessin en largeur pour les Loges du Vatican. Esquissé à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc. H. 4" 9'"; l. 16". Il est probable que ce dessin provient de la collection Bonfiglioli, à Bologne, dans laquelle il a été vu par Richardson, au milieu du siècle dernier.

Gravé par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 5.

Dans le même cabinet royal d'Angleterre, on trouve, sous le n° 20, une faible copie de ce dessin, traitée de la même manière. C'est peut-être le dessin que possédait autrefois Crozat.

420. *Les Tribus d'Israël tirent au sort le partage des terres.* — Rapide esquisse à la plume et à l'encre pour les Loges du Vatican. Très-beau dessin plein de vigueur. H. 8"; l. 11" 6'".

421. *Le Massacre des Innocents.* — Esquisse magistrale, à la plume, de la composition que Marc-Antoine a gravée (Bartsch, n° 18). Les femmes sont vêtues. Celles du milieu de la composition manquent et laissent une place vide. Cependant il paraît que Raphaël les avait indiquées au fusain, et que le trait s'est effacé depuis. Le dessin, qui a été rogné des deux côtés, mesure encore 7" 7'" de hauteur sur 12" 5'" de largeur.

422. *Le Baptême du Christ.* — Légère esquisse à la plume pour la fresque des Loges du Vatican. H. 7" 3'"; l. 14" 9'".

La collection possède encore, sous le n° 15, la même composition, dessinée à la pierre noire par un inconnu.

423. *La Pêche miraculeuse.* — Ce sont seulement les groupes dans les deux bateaux, avec le fond du paysage, pour la tapisserie des Actes des Apôtres. Ce dessin est exécuté à la plume et lavé à la sépia. H. 7" 3'"; l. 12".

La collection possède, en outre, une copie de cette composition, dessinée à la plume, lavée et rehaussée de blanc.

424. *La Cene.* — C'est un dessin d'une exécution très-soignée, d'après lequel Marc-Antoine a gravé sa belle planche (Bartsch, t. XIV, n° 26). La seule variante, dans le dessin, c'est qu'à droite il y a un grand vase ou une amphore, dans le goût antique. Toutefois, une ligne tracée sur le dessin indique qu'une partie de ce côté ne devait pas être reproduite par la gravure. Il est à regretter que ce précieux ouvrage ait un peu souffert. H. 12" 2'"; l. 15" 3'".

Dans la galerie nationale de Santa Trinidad, à Madrid, se trouve un tableau à l'huile qui reproduit cette composition, avec des figures de grandeur naturelle. Auprès de Judas, le peintre a placé un chat.

425. *Conduis mon troupeau.* — Excellente étude à la sanguine pour la tapisserie. Raphaël s'est ici servi de deux modèles : l'un, un jeune homme d'une très-grande beauté, dont la chemise est retroussée autour des reins, et l'autre, un jeune homme, beau aussi, avec barbe, légèrement vêtu. Il est très-vraisemblable que ce sont deux des élèves de Raphaël,

l'un desquels pourrait être le beau Perino del Vaga, qui entra dans son école précisément à l'époque où les cartons pour les tapisseries s'y préparaient. La figure du Christ est ici tournée à gauche, élevant le bras droit vers le haut. Comme ce dessin est coupé à une extrémité, on ne voit que neuf apôtres; ils sont, en somme, analogues à l'exécution, seulement il y manque la figure qui est placée derrière saint Jean, dans le carton original. Très-spirituel dessin à la sanguine. H. 12"; l. 15". Provenant vraisemblablement de la collection Bonfiglioli, de Bologne, dans laquelle l'avait vu Richardson.

Dans la même collection, sous le nº 26, se trouve encore un médiocre dessin de cette même composition.

426. *Sainte Famille.* — Esquisse pour la Madone dell' Impannata. La Vierge et sainte Anne sont dessinées avec grand soin, l'enfant Jésus et la femme derrière lui ne sont qu'indiqués; le saint Jean manque totalement. Sur papier gris, à la plume, et rehaussé de blanc. H. 8" 3'''; l. 5" 9'''.

427. *Sainte Famille.* — La Vierge, assise à droite sur une pierre, tient l'enfant Jésus debout à terre, dont le torse est assez fortement penché en arrière contre sa mère, tandis que le petit saint Jean le saisit par le bras. Ce dernier est tenu par sainte Elisabeth accroupie, qui se plaît, ainsi que la Vierge, à considérer le jeu des enfants. Beau dessin à la plume, des derniers temps du séjour de Raphaël à Florence. H. 9" 3'''; l. 7" 3'''.

Fac-simile gravé par F. C. Lewis dans l'ouvrage de J. Chamberlaine, intitulé : *Imitations of original designs*, etc., *in His Majesty's collection*. London, 1796, grand in-fol., t. II, pl. XLIX.

On s'est servi de cette composition pour deux petites gravures faites en France, l'une, par Gilles Rousselet, 1650, en contre-partie; l'autre, par J. Alix, élève de Champagne, à l'eau-forte, avec les lettres : R.V. B. Mais dans ces deux estampes le petit saint Jean tient dans la main un oiseau, duquel l'enfant Jésus semble s'effrayer, et les mouvements des enfants sont exagérés, même maniérés.

On s'est encore servi de cette composition pour peindre de petits tableaux. Un d'eux, attribué à Nicolas Poussin, est dans la possession de M. Amsinck à Hambourg. Un autre, de Pierre Mignard, se trouve dans la galerie royale de Stockholm, sous le nº 309. Un troisième, exécuté par un peintre peu habile, est dans le couvent de S. Chiara à Urbin. Dans ce dernier tableau, le peintre a encore ajouté plusieurs figures. Au milieu, une femme en adoration; à gauche, un ange répandant des fleurs, et à droite, saint Joseph : ces deux dernières figures empruntées à la Grande Sainte Famille de 1518, du musée du Louvre. Pungileoni, dans une note de la page 8 de son ouvrage, a pourtant signalé ce tableau comme une œuvre de Raphaël!

428. *La Vierge.* — Demi-figure. Elle soutient de la main gauche l'enfant Jésus, debout sur ses genoux, et lui tient le pied dans sa main droite. Celui-ci, entourant le cou de sa mère avec le bras droit, avance son bras gauche vers une bande de parchemin que lui présente le petit saint Jean.

De la première époque florentine de Raphaël. Dessiné sur papier rougeâtre, à la pointe d'argent et rehaussé de blanc. H. 5" 4'''; l. 4" 9'''.

429. *La partie gauche de la Dispute du Saint-Sacrement.* — C'est une première esquisse, très-différente de la fresque. Dans la partie supérieure au-dessous de Dieu le Père, le Sauveur est assis dans une gloire cintrée. A sa droite la sainte Vierge et à côté d'elle deux saints. Dans la région intermédiaire, au milieu de la composition, encore deux saints, à la gauche desquels vole un ange indiquant du geste le groupe divin; cet ange est le même que celui avec les draperies ondoyantes dans la Madone au Baldaquin. Vers la gauche sont assis deux saints un peu plus grands que les autres, tenant des livres; ce sont vraisemblablement des évangélistes, et plus au fond on voit encore l'indication de deux autres figures. Dans le bas, sur une terrasse, un groupe de douze figures semblables à celles que le comte de Caylus a gravées, mais en contre-partie. Sur ce dessin, il y a, en outre, au coin de gauche, une figure de femme, allégorique, sur un petit nuage, montrant les armes du pape suspendues dans un cartouche. La colonne porte une corniche sur laquelle se trouvent deux enfants debout. Ce dessin, bien conservé, est rapidement esquissé à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc, mais il ne répond pas tout à fait à la belle manière de Raphaël. G. 11" carrés.

430. *La Poésie.* — Esquisse pour la figure allégorique dans la salle della Segnatura. Dessin très-beau et très-librement traité à la pierre noire. Il est mis aux carreaux. H. 13" 9'''; l. 8" 6'''.

Gravé par F. C. Lewis, pour l'ouvrage de Chamberlaine, déjà cité.

431. *Les têtes d'Homère, de Dante et de Virgile.* — Étude pour la fresque du Parnasse au Vatican. Chaque tête d'environ trois pouces de haut. Beau dessin à la plume. H. 10" 6'''; l. 7".

432. *L'Amour et les trois Grâces.* — Très-beau dessin à la sanguine, pour une des fresques dans la Farnesine, à Rome. H. 8" 7'''; l. 7" 10'''.

433. *Les trois Grâces.* — Etude d'après nature pour le Festin des Dieux dans la Farnesine. Raphaël a pris encore ici sa maîtresse pour modèle. Très-spirituel dessin à la sanguine. H. 8"; l. 9".

434. *Vénus et l'Amour.* — Elle est assise à droite, et porte la main gauche sur sa poitrine, en s'appuyant du bras droit sur l'Amour, qui est debout près d'elle. Celui-ci la considère, tenant son arc de la main droite, et de l'autre une flèche. Ce dessin, qui a souffert, a été gravé par Augustin Vénitien (Bartsch, n° 286). H. 7" 8'''; l. 6" 3'''.

435. *Hercule étouffant Anthée.* — Hercule, à la gauche, étouffe Anthée en le tenant en l'air et le serrant de ses deux bras autour des reins. Belle étude d'après nature. H. 10" 1'''; l. 5" 11'''.

La gravure que Marc-Antoine (Bartsch, n° 346) a exécutée de ce même sujet est non-seulement en contre-partie, mais elle diffère aussi de ce des-

sin en plusieurs points, et rappelle la manière de Jules Romain, qui paraît avoir utilisé l'original de Raphaël.

436. *Groupe de deux guerriers.* — L'un, tombé à terre, est protégé par le bouclier de son compagnon à genoux auprès de lui. Nus tous deux et tournés à droite. Étude à la pierre noire, d'après nature, pour un épisode de combat. C'est peut-être l'esquisse d'un groupe projeté pour la Bataille de Constantin; Richardson dit avoir rencontré trois esquisses de ce groupe, en différents endroits. Voy. ci-après les nos 517 et 518 de notre Catalogue. H. 9" 6'"; l. 8" 9'".

437. *Un guerrier marchant en avant.* — Il s'avance vers le côté droit, la tête et le corps baissés. Il tient une hache de combat dans la main gauche. Très-belle étude, d'après nature, qui rappelle le soldat placé vers le haut, à gauche, dans le tableau de la Délivrance de saint Pierre, à la seconde stanza du Vatican. Mais il est ici dessiné du côté opposé. De même que le précédent, traité à la pierre noire. H. 12" 6'"; l. 9".

438. *Léda.* — Elle est debout, tenant des deux mains le cou du cygne qui est à côté d'elle. Celui-ci l'entoure par derrière de son aile droite. Dans le bas est indiqué un enfant. Esquissé au fusain et ensuite admirablement traité à la plume. H. 12"; l. 7" 6'".

Fac-simile de Lewis pour l'ouvrage de Chamberlaine.

Il paraît que ce dessin était tombé autrefois dans les mains d'élèves de Léonard de Vinci, car nous connaissons deux tableaux de ces derniers, où l'on s'est servi de cette composition. L'un se trouve dans la galerie Borghèse à Rome; la tête de Léda a été tout à fait transformée dans le goût de Léonard, de même que le paysage qui est bien dans le style de ce maître. Les deux enfants, Castor et Pollux, vu l'absence du modèle, sont très-faibles. L'autre tableau est dans le cabinet Levrat, à Paris, attribué à Léonard de Vinci lui-même. Il en a paru, en 1835, une gravure sur acier, par Leroux. Grand in-folio.

Le volume de la collection royale contient encore plusieurs bons dessins, qui sont ou des copies d'après Raphaël, ou des compositions de ses élèves et d'autres maîtres contemporains. Nous citerons les suivants :

a.) *Jacob lutte avec le Seigneur.* — Sujet en forme de frise, pour les Loges du Vatican. L'original se trouve dans la collection à Oxford (no 464 de notre Catalogue).

b.) *Joseph se fait reconnaître à ses frères.* — Dessin traité de la même manière que le précédent, pour les Loges du Vatican. L'original se trouvait dans la collection Lawrence.

c.) *Moïse tenant les tables de la loi.* — Il est debout. Petit dessin au lavis, d'un élève de Raphaël.

d.) *La Vierge évanouie.* — Elle est soutenue par trois femmes. Esquisse avec figures entières, pour le tableau de la Mise au tombeau, de la galerie

Borghèse, à Rome. Ce dessin paraît avoir été calqué sur un original inconnu.

e.) *La Vierge avec l'enfant Jesus.* — C'est une copie de l'étude pour la Grande Sainte Famille, au Louvre, dont l'original se trouve dans la collection de Florence.

f.) *La Sainte Famille.* — C'est la composition du petit tableau du Louvre, avec les deux enfants qui se caressent. Le dessin est fait évidemment d'après le tableau, ce qui se voit surtout dans la manière dont les draperies sont traitées.

g.) *Sainte Anne assise sur un trône.* — Ayant devant elle la Vierge et l'enfant Jésus. Deux petits anges tiennent la draperie du baldaquin. A gauche, saint Jean-Baptiste; à droite, saint Joseph; et sur les marches du trône, un enfant qui joue de la mandoline. Beau dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc, qui paraît exécuté par un élève de Raphaël.

h.) *La Vierge de douleur.* — Elle est debout derrière le corps de Jésus-Christ, placé sur une table. C'est la même composition que Jules Bonasone a imitée d'après Raphaël (Bartsch, n° 60).

i.) *Étude pour la Dispute du Saint-Sacrement.* — C'est la partie inférieure du côté gauche de la composition, figures nues. Le dessin original se trouve dans la collection de Francfort.

k.) *Quatre dessins pour l'Ecole d'Athènes.* — 1. Mauvaise esquisse de la composition entière. — 2. Le groupe de Démocrite. — 3. Cinq figures du groupe près d'Aristote. — 4. Le philosophe observant le jeune homme qui écrit. — Ces dessins paraissent faits d'après la fresque.

l.) *Vénus et Vulcain avec des Amours.* — Ce dessin est fait ou d'après un original perdu de Raphaël, ou d'après la gravure qu'Augustin Vénitien en a faite (Bartsch, n° 349).

m.) *Les Noces d'Alexandre le Grand et de Roxane.* — Figures vêtues. Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc. On connaît plusieurs esquisses de cette belle composition, mais dont aucune n'est l'original.

Gravé par Jacques Caraglio. Bartsch, t. XV, p. 95, n° 62.

n.) *Deux cavaliers.* — Dessin à la plume, d'après la fresque d'Attila, au Vatican.

o.) *Une Bacchante dansant avec deux faunes.* — Ce dessin, à la sanguine, d'après un bas-relief antique, est semblable à celui qui se trouve dans la collection Albertine, à Vienne. Cette répétition provient vraisemblablement de la collection Bonfiglioli, à Bologne, où Richardson l'avait vu.

p.) *L'Espérance, figure allégorique.* — Elle est représentée dans la manière antique, tenant de la main droite une fleur, et soulevant de la gauche le bord de sa robe. Elle dirige ses pas vers la gauche. Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc. L'original, de Francesco Penni, se trouve dans la collection de M. Jansen, professeur à Copenhague : il a

servi pour le petit tableau qui était autrefois dans la galerie Borghèse, à Rome, et qui est à présent chez M. Henri Hope, à Londres.

q.) Un homme vu de dos. — Belle étude d'après nature, mais pas assez fine de dessin pour que nous puissions l'attribuer à Raphaël.

Une autre étude d'*un homme debout*, qui paraît regarder quelque chose qu'il tient dans la main gauche, est roide dans sa pose et lourde de dessin.

r.) Trois esquisses à la plume. — Elles représentent sur une feuille des sujets de la vie de Joseph. Le costume des personnages appartient à une époque postérieure à Raphaël; aussi, ce dessin est-il daté de 1579.

Outre les dessins que renferme ce volume, il y a dans la collection royale encore deux autres feuilles attribuées à Raphaël, qui représentent :

s.) Jonas. — Dessin très-soigné, d'après la statue de la chapelle Chigi, dans l'église S. Maria del Popolo, à Rome. Puissamment dessiné à la plume sur papier jaunâtre, et rehaussé de blanc. H. 12"; l. 8".

Pungileoni cite, à la page 223 de son ouvrage, deux dessins, avec des variantes, de cette même statue, comme étant dans l'ancienne collection du marquis Antaldo Antaldi, à Urbin, mais nous n'avons pas retrouvé ces dessins en Angleterre.

t.) Tarquin et Lucrèce. — Cette composition ne contient que les deux figures, avec le lit et la lampe; à gauche, un tabouret et des sandales. C'est un dessin de Jules Romain, appartenant à l'époque où il cherchait encore à imiter son maître. Sur papier jaunâtre, à la plume, et rehaussé de blanc. H. 8" 9'''; l. 6" 6'''.

Gravé par Agostino Veneziano, 1523 et 1524, lequel y a ajouté deux chiens qui s'accouplent. Bartsch, t. XIV, n° 208. Retouché par Æneas Vico. Bartsch, t. XV, p. 287, n° 15. Dans les secondes épreuves, le groupe des deux chiens est supprimé.

DANS LA COLLECTION DU MUSÉE BRITANNIQUE.

Les dix premiers dessins de Raphaël, que nous décrivons ci-après, proviennent du legs de Richard Payne Knight; les deux derniers, de celui du Rév. C. Mordant Crachrode.

439. *Jeune roi.* — Pour une Adoration des Mages. Figure debout, tournée à droite, le manteau rejeté sur l'épaule et tenant un vase dans la main gauche. Cette figure a beaucoup de ressemblance avec celle du tableau du Spagna qui est au musée de Berlin, mais elle est du côté opposé et la tête un peu plus de profil. Dessin à la sépia et rehaussé de blanc, dans la manière du Pérugin. Il a souffert. H. 11" 6'''; l. 8".

440. *Tete juvénile aux cheveux tombants.* — Tournée à droite et d'une charmante expression. Puis, dans une plus petite proportion, une main tenant un archet. C'est une étude pour l'ange placé à droite dans le tableau du Couronnement de la Vierge, autrefois à S. Francesco, actuelle-

ment au Vatican. Légèrement dessiné, à la pointe d'argent, sur papier préparé. H. 11"; l. 7" 9"'.

441. *Le bon Pasteur.* — Il s'avance, tourné à gauche, portant un agneau sur ses épaules. Cinq enfants l'entourent joyeusement; le plus rapproché de lui joue avec un agneau. Toutes les figures sont nues. Légère esquisse à la plume, qui peut être de Timoteo Viti. Nous avons vu une copie de ce dessin chez feu M. W. Roscoe à Liverpool.

442. *Étude pour le Parnasse.* — C'est la partie gauche inférieure de la peinture du Vatican. Sapho et le poëte qui, debout devant elle, appuie un livre sur ses genoux, sont les seules figures achevées avec soin, les autres ne sont qu'indiquées. Dessin à la pointe d'argent sur papier rougeâtre. In-4°.

443. *Étude de draperie et de mains pour la figure d'Horace.* — Dans le Parnasse; avec une autre étude de main pour celle du poëte, debout, près du petit laurier. Sur le revers, il y a encore des études, d'après nature, pour un homme debout, savoir : la tête tournée à droite, les bras exprimant un geste vers la gauche, et les jambes. Esquissé au fusain et achevé à la plume. H. 13" 6"'; l. 9".

444. *Étude d'un homme debout et nu.* — Vu de côté et tourné à droite. Sur le revers, une autre étude d'après un homme nu, vu de face, qui semble lire dans un livre qu'il tient devant lui; puis encore une jambe droite. Dessin à la plume. H. 11"; l. 6" 6"'. Collections Crozat et Mariette.

445. *Études d'après un enfant.* — Représenté six fois dans la même attitude couchée, et deux fois dans des attitudes différentes. Rapides esquisses, de la plus belle manière de Raphaël. Sur papier rougeâtre, à la pointe d'argent. H. 6" 6"'; l. 4".

446. *Un homme à genoux.* — Il avance sa main gauche, la droite posée sur sa poitrine et la tête dirigée vers le haut. Étude d'après nature, de l'époque florentine du maître. Légère, mais très-belle esquisse à la plume, vraisemblablement pour le Saint Jérôme que possédait autrefois le jurisconsulte Marco Benavides à Padoue. Collection Peter Lely. H. 9"; l. 6" 6"'.

447. *Un combat.* — Fragment d'une grande composition. Deux hommes nus, marchant du côté gauche à droite, semblent frapper un combattant à terre. Au verso, l'esquisse d'une figure debout, vue de dos, qui se retourne; puis encore un pied. H. 10" 6"'; l. 6" 6"'.

448. *Etude d'un homme nu assis.* — Son attitude est pleine de mouvement; la jambe gauche est fortement élevée, le bras droit indique le haut à droite, et la tête est tournée à gauche. Dessin très-librement traité, mais très-exact, d'après nature, à la plume. H. 15" 9"'; l. 9" 3"'. Collections J. Richardson, Benj. West, J. Barnard et R. Payne Knight.

449. *Projet de sonnet.* — Près de figures, légèrement indiquées pour la Dispute du Saint-Sacrement, et à côté d'un pied dessiné d'après nature à

la plume, se trouve, sur le côté gauche de la feuille, le sonnet si connu, de Raphaël, écrit tout entier de sa main et commençant ainsi : *Un pensier dolce a remembrarse e ....*; le mot qui manque a été remplacé par *godo*. Déjà Richardson, qui avait vu ce dessin dans la collection Bruce, s'est aperçu de la lacune. Antérieurement, ce dessin était dans la possession de Peter Lely.

Nous en avons donné un fac-simile dans notre édition allemande, lithographié par Ludwig Zœllner. Comparez ce sonnet avec un projet antérieur qui se trouve sur un dessin de la collection Albertine, à Vienne. Voyez ci-devant n° 200.

450. *Neuf cavaliers.* — Le premier est monté sur un mulet. Au côté gauche, un jeune homme, vêtu d'une longue tunique et couvert d'un manteau ; il a les mains jointes et parle avec un homme plus âgé. Esquisse pour une plus grande composition. Dessin à la pointe d'argent, de l'année 1503 environ, dans la manière du Pérugin. In-folio.

451. *Quatre hommes nus, debout.* — L'un près de l'autre. Celui du côté droit est vu de dos. Dessin à la plume. In-folio.

452. *Un homme nu.* — Il est vu de dos et se tient près d'un arbre. Ce dessin à la plume semble être fait d'après l'antique. In-folio.

Nous mentionnerons encore ici le dessin à la pierre noire d'une tête de saint Joseph, qui se trouve dans le tableau de la Nativité du Christ, provenant de Todi et faisant aujourd'hui partie de la galerie du Vatican. Autrefois, on le croyait de Raphaël; mais des recherches postérieures ont prouvé que c'était une œuvre du Spagna, son condisciple, qui excellait à l'imiter dans ses tableaux aussi bien que dans ses dessins. Collections Joshua Reynolds et C. Mordant Crachrode.

DANS LA COLLECTION DE M. T. BIRCHALL, A LONDRES.

453. *La Mise au tombeau.* — Joseph d'Arimathie soutient, avec un linceul passé sous les bras, le Christ mort, et un jeune homme porte les jambes. Au centre, derrière le Christ, est agenouillée la Vierge, les mains jointes, et Marie-Madeleine, en proie à la douleur, le contemple. Derrière elles, on voit encore l'indication de six autres figures. Superbe esquisse à la plume. H. 9" 6'''; l. 11". Collections Crozat, Hibert, et Sam. Rogers.

Il s'est trouvé une copie de ce dessin dans la collection Lawrence.

Grav. par le comte de Caylus.

454. *La Vierge dans la Prairie.* — Esquisse à la sanguine pour le tableau du Belvédère, à Vienne. In-folio. Collections Ten Kate, Rutgers, Ploos van Amstel et Sam. Rogers.

Grav. en contre-partie par B. Picart, dans ses *Impostures innocentes*.

DANS LA COLLECTION DE M. CHAMBERS HALL, A LONDRES [1].

455. *La Naissance du Christ.* — L'enfant Jésus, assis sur une selle d'âne, est soutenu par un ange. La Vierge à droite, Joseph à gauche, sont agenouillés devant lui, ainsi qu'un berger derrière saint Joseph. De l'autre côté se trouvent le bœuf et l'âne. Un paysage pour fond. Ce dessin à la plume rappelle encore la manière du Pérugin. Il est piqué pour le calque. H. 7" 3'''; l. 10" 3'''. Ottley, qui l'a possédé, en a publié un fac-simile dans son *Italian School*, etc. De la collection Lawrence, il passa dans celle du roi des Pays-Bas, et fut vendu ensuite, pour 605 florins, à M. Weber, de Bonn, qui le céda à M. Hall.

456. *La Présentation au temple.* — C'est le carton original pour le petit tableau faisant partie de la predella du Couronnement de la Vierge, de 1503, actuellement dans la galerie du Vatican. Dessin à la plume. In-folio en largeur.

457. *L'enfant Jésus.* — Pour le tableau dit la Belle Jardinière, au musée du Louvre. Son attitude est là même que dans la peinture. Le dessin du bras gauche est terminé; la jambe gauche est esquissée quatre fois. Au verso, le squelette d'une figure assise, vue de profil et tournée vers le côté droit. Les proportions et le mouvement en sont très-justes, sans que les détails anatomiques soient très-exacts. A la plume. H. 11" 6'''; l. 6" 9'''. Collection J. D. Bœhm, à Vienne. Ce dessin se trouve à présent dans la collection d'Oxford.

458. *La Mise au tombeau.* — Esquisse à la plume, avec des variantes, pour le tableau du palais Borghèse. La Vierge s'approche avec deux femmes; Marie-Madeleine baise la main du Christ. En tout, neuf figures. Au verso, le Sacrifice d'Abraham. H. 9" 3'''; l. 12" 6'''. Collections Crozat, Lagoy, Dimsdale, Lawrence et roi des Pays-Bas.

DANS LA COLLECTION DE L'UNIVERSITÉ D'OXFORD.

Cette collection est une des plus riches qui existent, en dessins de Raphaël et de Michel-Ange. Elle provient, en grande partie, de l'ancienne collection de Sir Thomas Lawrence et de celle de M. Woodburn. Elle fut acquise, dans son ensemble, de ce dernier, en 1846, au moyen de dons privés qui s'élevèrent à la somme de 7,000 livres sterling. Lord Eldon seul avait contribué à cette souscription pour 4,000 livres sterling. Le nombre des dessins de Raphaël s'élève à cent soixante-deux feuilles, dont plus de quatre-vingt-dix sont réellement des œuvres du grand maître. Les

1. M. Chambers Hall, décédé en 1855, a légué sa collection de dessins, à ce qu'on nous a dit, en partie au British Museum, et en partie à la collection d'Oxford.

chiffres que nous avons ajoutés à la description de chaque dessin se rapportent au dernier Catalogue, rédigé par M. Fischer et imprimé à Oxford en 1848.

459. *Portrait de Raphaël lui-même, à l'âge de quinze à seize ans.* — Il est vu de trois quarts, tourné vers le côté gauche. Ses cheveux tombants sont couverts d'une barrette. Son expression est pleine de charme. Dessin à la pierre noire, rehaussé de blanc. H. 13"; l. 10" 6'''. Collections Ottley et Jérémie Harmann. Catalogue d'Oxford, n° 51.

Dans notre édition allemande, il a été reproduit en fac-simile. Lithogr. par Louis Zöllner.

460. *Dieu le Créateur.* — Demi-figure dont les bras élevés sont appuyés sur des figures juvéniles ailées. Étude largement dessinée à la sanguine, pour la mosaïque de la chapelle Chigi, dans l'église de S. Maria del Popolo, à Rome. In-4°. Collections Wicar et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 11.

461. *Un ange levant les mains.* — Etude pour la même mosaïque, traitée de la même manière que le dessin précédent et provenant des mêmes collections. In-4°. Catalogue d'Oxford, n° 84.

462. *Adam.* — Il est debout, appuyé contre un arbre, et prend la pomme que lui présente Ève. Cette seconde figure est seulement indiquée. Esquisse à la plume pour l'Adam et Eve gravés par Marc-Antoine. Bartsch, n° 1. Au verso, l'esquisse d'une Mise au tombeau, mais qui, par erreur (la face du Christ étant sans barbe), a été prise pour une Mort d'Adonis. C'est un groupe de cinq figures nues, dont deux hommes soutiennent le Christ. Deux femmes le contemplent avec douleur. Au bas, à droite, se trouve encore l'indication d'une tête d'homme. H. 10" 6'''; l. 13". Collections Crozat, Mariette, Saint-Morys, H. Füssli et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 131.

Ces deux dessins ont été gravés par le comte de Caylus. Puis, dans l'ouvrage : *Choix de dessins de la collection de M. de Saint-Morys*, n°s 9 et 11, et dans celui de M. Ottley : *The italian School of design*, etc. London, 1823, p. 54.

463. *Jacob lutte avec le Seigneur.* — Dessin à la sépia, rehaussé de blanc, sur papier jaunâtre, en forme de frise pour les Loges du Vatican. L. 16"; h. 5" 9'''. Collection du duc d'Alva. Catalogue d'Oxford, n° 58.

464. *Moïse sauvé des eaux par la fille de Pharaon.* — Etude à la sanguine de trois femmes et de leurs vêtements, pour la fresque des Loges du Vatican. H. 16" 6'''; l. 11". Collection Antaldi. Catalogue d'Oxford, n° 55.

Un autre dessin au bistre de la composition complète, provenant de la collection du duc d'Alva, n'est qu'une copie.

465. *Moïse jugeant les fils de Lévi.* — Esquisse pour la fresque des Loges, dessinée à la plume, lavée à la sépia et rehaussée de blanc, sur

papier jaunâtre, mais retouchée au crayon noir. L. 16" 7'"; h. 5" 9'". De la collection Revil, à Paris. Catalogue d'Oxford, n° 56.

466. *Le Passage de la mer Rouge.* — Dessin à la plume de quatre figures pour la fresque des Loges du Vatican. H. 16" 2'"; l. 9" 9'". Collection Dijonval, à Paris. Catalogue d'Oxford, n° 60.

467. *Samson déchirant la gueule du lion.* — Très-beau dessin à la plume. H. 10" 6'"; l. 10" 6'". Collections du palais Borghèse, à Rome, et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 128. Un fac-simile en a été publié dans la *Lawrence Gallery.*

468. *Salomon et Bethsabé devant le roi David couché sur un lit.* — Dessin en forme de frise pour les Loges du Vatican, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. L. 15" 3'"; h. 5" 3'". Collections lord Hampton, R. Willet, Duroveray et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 86.

469. *Même sujet.* — David repose sur un lit à gauche, Salomon est assis devant lui. Six autres personnes à droite, debout. Dessin à la plume. L. 10" 4'"; h. 7" 4'". Collections Rutgers, n° 269, Dimsdale, Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 118.

470. *Le Jugement de Salomon.* — Esquisse à la pointe de métal, sur papier verdâtre, pour la fresque des stanze du Vatican. H. 5" 4'"; l. 4". Collections Antaldi et Woodburn. Catalogue d'Oxford, n° 76.

471. *Un ange volant, pour le Sacrifice d'Abraham.* — Beau dessin à la plume. H. 8" 1'"; l. 7" 4'". Collection Lagoy. Catalogue d'Oxford, n° 97.

472. *La Vierge, pour une Annonciation.* — Elle est debout devant un prie-Dieu, se tournant vers la gauche. Esquisse à la plume. In-4°. Collections Antaldi et Woodburn. Catalogue d'Oxford, n° 68.

La collection possède aussi un beau dessin d'une Annonciation, au bistre, qui fut gravé par Caraglio (Bartsch, n° 2). C'est une composition d'un élève de Raphaël, de F. Penni peut-être. In-folio. Collections Lagoy et Woodburn. Catalogue d'Oxford, n° 78.

473. *Études, pour la Transfiguration.* — Ce sont deux têtes d'apôtres magistralement exécutées à la pierre noire. L'une de ces têtes est celle du jeune apôtre qui se penche en avant, l'autre est celle de l'apôtre qui se trouve en arrière; de plus, les deux mains du premier et deux autres mains tendues en avant. In-folio. H. 19" 9'"; l. 14" 6'". Richardson a vu, dans le cabinet Ten Kate, ce dessin qui successivement a passé par les collections de Rover, à Amsterdam, J. Harmann, à Londres, et Woodburn. Catalogue d'Oxford, n° 1.

474. *Autre étude* pour le même tableau. — C'est la tête de l'apôtre qu'on voit au-dessus du jeune apôtre qui se penche en avant, traitée de la même manière que les précédentes. H. 10" 9'"; l. 9" 3'". Le duc de Devonshire avait fait don de ce dessin à Sir Thomas Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 141.

Trois autres dessins à la pierre noire, pour des mains et des pieds de la

même composition, sont piqués aux contours et paraissent avoir servi pour une copie faite d'après le tableau, peut-être pour celle de Fr. Penni. Ce sont les nos 25, 135, 138 du Catalogue d'Oxford.

475. *Les trois Marie pleurant sur le corps du Christ.* — Dix figures. La tête du Christ repose sur les genoux de la Vierge évanouie qui est soutenue par deux femmes. A gauche, une des Marie est debout et Marie-Madeleine à genoux, les jambes du Sauveur posées sur les siennes. Parmi les quatre hommes debout, à la droite, se trouvent saint Jean et Joseph d'Arimathie. Esquisse à la plume. H. 7" 3'"; l. 8" 3'". Collections Denon et Lawrence. Catalogue d'Oxford, no 119.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, no 11. — Landon, no 297.

La collection de John Barnard, de Londres, possédait un dessin semblable au groupe de droite de cette composition. Le groupe, dans ce dessin, différait seulement en ce que les deux hommes qui se trouvent, dans l'esquisse complète, entre saint Jean et Joseph d'Arimathie sont placés aux côtés, derrière saint Jean.

Gravé dans l'ouvrage de C. Rogers : *Collection of prints in imitation of drawings*, etc. London, 1778.

476. *Le Christ mort pleuré par ses disciples.* — Sur le devant, un disciple debout, les mains jointes; à gauche, un autre posant sa main sur la poitrine du Christ. Quatre hommes (figures nues) tournés à droite. Au verso, le corps du Christ. Ce n'est qu'un trait à la plume. H. 8" 3'"; l. 13" 3'". Collection du duc d'Alva. Catalogue d'Oxford, no 4.

477. *Étude, pour la Mise au tombeau.* — Du palais Borghèse. Ce sont trois figures nues. Deux hommes portent le corps du Christ; un troisième est debout à gauche. Étude d'après nature, à la plume. Le Christ est indiqué à la sanguine. H. 9" 9'"; l. 11" 3'". Collections Timoteo Viti, Antaldo Antaldi, Lawrence. Catalogue d'Oxford, no 120.

La collection possède encore deux autres études pour une Mise au tombeau; mais ces dessins ne sont pas de la main de Raphaël, et diffèrent essentiellement de cette composition. 1o no 89 du Catalogue, où deux figures nues à genoux soutiennent le corps du Christ. Au haut de la feuille sont esquissés trois hommes, une tête de femme et une main. Dessin à la plume, aux hachures très-croisées. Collection Constantine. 2o no 106 du Catalogue, où la Vierge, tombée en défaillance près du corps de son fils, est soutenue par deux femmes. A gauche, une femme debout, et, en haut, le corps du Christ dessiné une seconde fois. A la pointe de métal, sur papier préparé. H. 8" 6'"; l. 11" 4'". Collection Antaldi.

478. *La Résurrection du Christ.* — Très-beau dessin largement exécuté à la plume, pour une des tapisseries du Vatican. Lavé à la sépia et rehaussé de blanc. H. 12" 3'"; l. 20" 6'". Collection Wicar. Catalogue d'Oxford, no 2.

479. *Deux soldats, pour une Résurrection.* — L'un est assis sur son bouclier, l'autre s'enfuit. Dessin dans la manière du Pérugin, à la pointe de métal. H. 8" 10'''; l. 12" 7'''. Collection du duc d'Alva. Catalogue d'Oxford, n° 111.

C'est probablement une des deux esquisses de ce même sujet qui étaient dans la collection Lawrence.

480. *Étude, pour la Vierge dite la Perle.*— C'est la tête de sainte Élisabeth, magistralement dessinée à la sanguine d'après un modèle vivant. H. 9" 10'''; l. 7". Collections Wicar et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 34.

481. *La Vierge du Belvédère, à Vienne.* — Dessin à la pointe de métal, pour la Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean. La figure de la Vierge est lavée au bistre et d'un très-bel effet; ce bistrage cependant doit être attribué à une main étrangère. Au verso se trouve la draperie de la Vierge, dessinée à la sanguine. H. 8" 6'''; l. 7". Collections Antaldi et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 19.

482. *La Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean.* — Elle est assise, tournée vers la droite, tenant l'enfant Jésus qui l'embrasse. Le petit saint Jean est assis par terre, à droite. H. 6" 9'''; l. 5'''. Collections Wicar et Woodburn. Oxford, n° 40. Landon a publié la même composition, d'après un dessin qui était chez M. Roger de Lagoy, n° 229.

483. *Même sujet.* — L'enfant Jésus, assis sur les genoux de la Vierge, étend la main vers le sein de sa mère. Le petit saint Jean est debout, à gauche. Sur la partie droite de la feuille est une étude, de plus petite dimension, pour la Vierge lisant dans un livre, avec l'enfant Jésus qui s'appuie contre elle. Les deux figures, non vêtues, sont dessinées à la plume. H. 8" 1'''; l. 10". Collection Josi d'Amsterdam. Oxford, n° 43.

484. *Même sujet.* — La Vierge, demi-figure, à droite; à gauche, l'enfant Jésus assis sur une selle d'âne, contre laquelle s'appuie le petit saint Jean. A la pointe de métal, sur papier violet. H. 7" 7'''; l. 9" 1'''. Collections Antaldi et Woodburn. Oxford, n° 112.

485. *Même sujet.* — La sainte Vierge est assise, tenant un livre dans la main droite; l'enfant Jésus, debout devant elle, a son pied droit posé sur le pied gauche de sa mère et regarde dans le livre, ainsi que le petit saint Jean, qui est vu de profil et debout, à gauche. Dessin à la plume. H. 9" 6'''; l. 6" 3'''. Collections Timoteo Viti, Antaldi, Lawrence. Oxford, n° 121. Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 6.

486. *La Vierge avec l'enfant Jésus.* —La Vierge, demi-figure, tient l'Enfant assis sur son genou droit; elle a un livre ouvert dans sa main gauche; l'Enfant tient également le livre en élevant son regard vers sa mère. Un paysage au fond. Le tout est entouré d'un encadrement. Landon en a publié un trait, sous le n° 228 *a*. On voit, sur la même feuille, une autre

étude pour l'enfant Jésus, dessiné plus grand et plus correctement, ainsi que le paysage essayé de diverses manières. A la plume. Collections Roger de Lagoy et Lawrence. Oxford, nº 157. Publié dans la *Lawrence Gallery*, nº 3.

487. *Même sujet.* — La Vierge est assise, tournée vers la droite, tandis que sa tête fait un mouvement vers la gauche. Elle lit dans un livre. L'enfant Jésus s'appuie contre son genou. Largement dessiné à la plume. H. 8" 3'"; l. 5" 10'". Collection Antaldi. Oxford, nº 113.

488. *Même sujet.* — La Vierge est assise, la tête tournée vers la gauche, tenant sur son genou gauche l'enfant Jésus qui pose ses deux mains sur le sein de sa mère. A la plume. H. 7" 10'"; l. 5" 3'". Collections duc d'Alva, Woodburn et Lawrence. Oxford, nº 129.

489. *La Vierge.* — Assise et tournée vers la gauche, elle embrasse l'enfant Jésus, debout devant elle. Il pose sa main sur sa tête. Superbe dessin, à la pointe de métal, sur papier préparé gris, et rehaussé de blanc. H. 6" 4'"; l. 5" 2'". Collections Lagoy, Lawrence. Oxford, nº 98.

Gravé par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 20, nº 11.— Eau-forte de Vivant-Denon. — P.-A. Robert a publié, en 1729, la même composition d'après un dessin de Jules Bonasone.

490. *Deux études de Vierges.* — Demi-figures. L'une est vue de profil et tournée vers la gauche; l'Enfant est couché vers la droite. L'autre, également tournée vers la gauche, et l'Enfant debout devant elle. H. 8"; l. 7" 5'". Collections Antaldi et Woodburn. Oxford, nº 109.

491. *Petites esquisses de Sainte Famille et autres sujets.* — Au milieu, à droite, l'enfant Jésus, assis sur une selle d'âne, et près de lui le petit saint Jean, debout; à droite, une figure à genoux. Au bas de la feuille est une Vierge avec l'enfant Jésus couché sur ses genoux et le petit saint Jean debout devant elle. Dans le haut, on voit une ville, et dans le bas est écrit comme pour essayer une plume : *Carissimo quanto fratello*, et une seconde fois : *Carissimo*. Au verso, se trouvent une jambe dessinée à la plume et une figure qui s'agenouille. A la pierre noire. H. 10" 6'"; l. 8" 10'". Collections Antaldi et Lawrence. Oxford, nº 162.

492. *Le Couronnement de la Vierge.*— Beau dessin à la plume, qui semble être une première esquisse pour ce sujet exécuté en tapisserie. A gauche, sont debout l'apôtre saint Pierre, saint Jérôme et un troisième saint. A droite, l'apôtre saint Paul et un autre saint. H. 13" 9'"; l. 11" 6'". Collections Mariette, Bordage, Lempereur, Lawrence. Oxford, nº 110.

Gravé par le Maître au Dé, Bartsch, nº 9, et par un élève de Marc-Antoine, Bartsch, t. XIV, nº 56, d'après la tapisserie et non d'après cette esquisse, avec deux saints seulement, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme.

493. *Deux anges.* — Étude pour le Couronnement de la Vierge, tableau d'autel de 1502, qui est aujourd'hui au Vatican. Ce sont deux figures

d'hommes jeunes dessinées d'après nature. L'un d'eux, tourné vers la droite, joue du tambourin; l'autre, vu de face, du violon. A la pointe de métal, sur papier teinté gris, et rehaussé de blanc. H. 7" 6'"; l. 9" 10'". Collections Ottley et Lawrence. Oxford, nº 61.

494. *L'Archange Raphael conduit le jeune Tobie.* — La tête du dernier est dessinée une seconde fois à part, ainsi que trois mains. Études d'après nature et dans le costume du temps, pour un des tableaux qui accompagnent le tableau principal représentant la Vierge, que le Pérugin a peint pour la Chartreuse de Pavie, et qui a passé de la collection du duc Melzi, de Milan, à la Galerie Nationale de Londres. A la pointe de métal, traité dans la manière du Pérugin, mais avec un plus vif sentiment de la nature. H. 9" 6'"; l. 7" 4'". Collections Wicar et Lawrence. Oxford, nº 75. Nous avons vu, chez un marchand, en Angleterre, une bonne copie de ce dessin.

495. *Saint Jean-Baptiste.* — Il élève la main droite. Étude d'après nature, à la pierre noire, rappelant encore le faire du Pérugin. H. 12" 4'"; l. 7" 10'". Collections duc d'Alva et Woodburn. Oxford, nº 36.

496. *Saint Jérôme.* — Il est à genoux, tenant dans la main droite une pierre pour s'en frapper la poitrine. A gauche, on voit la ville de Pérouse. La tête seule est terminée à la plume; le reste n'est que légèrement indiqué. H. 10"; l. 8" 5'". Collections Antaldi et Woodburn. Oxford, nº 12.

497. *Saint Étienne.* — Étude à la pointe de métal, d'après un jeune homme à genoux qui étend son bras et élève son regard vers le ciel. Très-beau dessin, de la jeunesse de Raphaël. H. 10" 3'"; l. 7" 3'". Ottley, auquel ce dessin appartenait, l'a publié dans son ouvrage : *The italian School of design*, p. 47. Catalogue d'Oxford, nº 103.

498. *Saint George à cheval.* — Il s'avance vers la gauche, vu un peu de dos et portant au bras gauche un bouclier rond. Dessin lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Il a été découpé et remis sur un autre papier. Collections Wicar et Woodburn. Oxford, nº 21.

499. *Sainte Catherine.* — Étude à la plume pour le tableau qui a été gravé par le baron Desnoyers et qui se trouve actuellement dans la Galerie Nationale à Londres. Ce n'est qu'une partie de la tête de la sainte. De plus, cette feuille contient encore cinq croquis pour des génies ailés. Au verso, se trouvent trois autres esquisses pour la même Sainte Catherine et une étude de cou d'après nature. H. 7"; l. 11". Collections B. West, Dimsdale et Lawrence. Oxford, nº 152. Publié dans la *Lawrence Gallery*, nº 15.

La tête seule de la sainte a été gravée par S. Paccini.

500. *La Sibylle de Phrygie.*— Elle s'appuie sur le cintre de l'architecture. Étude pour la fresque dans l'église S. Maria della Pace à Rome. Dans le haut, il y a une étude pour le bras de la même figure. Au verso, une demi-figure et un ange de la même composition, magistralement exécutés

à la sanguine. H. 14" 16'''; l. 7" 6'''. Collections Sir Joshua Reynolds et Lawrence. Oxford, n° 46. Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 15.

501. *Pour la Dispute du Saint-Sacrement.* — Dessin de treize figures qui sont dans la partie supérieure de la fresque du Vatican. Le Sauveur, ayant à ses côtés la Vierge, saint Jean-Baptiste et deux autres figures; deux autres saints sont au milieu, au-dessous de la figure du Christ, et quatre autres à leurs côtés. Dessin à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. H. 9" 3'''; l. 16'''. Collections Crozat, Mariette, Lagoy, Th. Dimsdale et Lawrence. Oxford, n° 85.

502. *Pour la meme fresque.* — Étude de l'apôtre saint Paul. Il est assis, ayant près de lui un génie ailé. La tête du saint est aussi répétée deux fois : une plus grande, et l'autre plus petite. A la pierre noire et rehaussé de blanc; dans la manière de fra Bartolomeo. H. 15" 6'''; l. 10" 6'. Collections duc d'Alva, Duroveray et Lawrence. Oxford, n° 102.

503. *Pour la meme fresque.* — Trois anges planant vers la gauche. Au bas, plusieurs génies ailés. A la plume. H. 10" 6'''; l. 7" 9'''. Collections Antaldi et Lawrence. Oxford, n° 96.

504. *Pour la même fresque.* — Deux feuilles, qui primitivement n'en formaient qu'une seule, contenant plusieurs esquisses, à la pointe de métal, savoir : deux figures juvéniles en adoration, deux têtes d'évêques et une main. Au verso, se trouvent les brouillons autographes des deux sonnets de Raphaël. Ils furent copiés pour la première fois par l'abbé Michele Colombo, lorsque ces dessins étaient encore entre les mains de Gio. M. Ant. Viti. Plus tard, lorsqu'ils passèrent en héritage au marquis Antaldo Antaldi, Seroux d'Agincourt et C. Fernow firent une nouvelle copie de ces sonnets, et le dernier les a publiés dans le premier cahier du *Mercure* de l'année 1804. Un fac-simile est dans le Catalogue des cent dessins de Raphaël, que M. Woodburn a exposés à Londres en 1836. Celui de ces deux sonnets qui commence ainsi : *Como non podde dir d'arcana dei*, a subi bien des changements; la fin s'en trouve sur l'autre feuille, avec le second sonnet : *Amor tu m'envescasti con doi lumi.* Chaque feuille a 11" 3''' de haut et 8" 6''' de large. Collections Timoteo Viti, Antaldi et Lawrence. Oxford, n°s 8 et 9.

505. *Pour l'École d'Athènes.*— Études pour deux figures qui se trouvent sur les degrés près de Diogène. La tête aux cheveux crépus, la main gauche et le pied droit du jeune homme qui monte sont dessinés une seconde fois à part. On y voit aussi, au bas de l'esquisse, la tête de Méduse sur le bouclier de Minerve. Étude à la pointe de métal, sur papier teinté rose, et rehaussé de blanc. H. 11" 3'''; l. 8". Collections Wicar, Ottley, qui les a publiées dans *The italian School of design*, et Lawrence. Oxford, n° 93. La collection de Florence possède une copie des deux figures sur les degrés.

506. *Pour l'École d'Athènes.*— Étude du groupe du Bramante avec quatre

de ses élèves et la figure couronnée. La tête du Bramante est dessinée une seconde fois et plus exactement, d'après nature. A la pointe de métal et rehaussé de blanc. H. 9" 9'"; l. 12" 9'". Collections Ottley et Lawrence. Oxford, n° 105. Ottley a publié ce beau dessin dans son ouvrage *The italian School of design.*

507. *Pour l'École d'Athènes.* — L'architecture de la partie gauche de la composition, avec la statue d'Apollon dans une niche. Lavé à la sépia. H. 9"; l. 5" 10'". Collections Arundel et Woodburn. Oxford, n° 31.

508. *Pour l'École d'Athènes.* — Étude à la sanguine pour le bas-relief au-dessous de la statue d'Apollon. Ce sont quatre figures nues d'hommes qui combattent, et l'indication d'une cinquième. Cette esquisse, faite d'après nature, diffère un peu de l'exécution à fresque. H. 15"; l. 11" 12'". Collections Wicar, Ottley et Lawrence. Oxford, n° 49. Ottley en a fait un facsimile pour son ouvrage déjà plusieurs fois cité.

509. *Pour l'École d'Athènes.* — L'architecture de la partie droite de la composition, avec la statue de Minerve dans une niche. Dessin à la pointe de métal, sur papier rougeâtre, et rehaussé de blanc. H. 10" 9'"; l. 8". Collections Wicar, Ottley et Lawrence. Oxford, n° 50.

510. *Le Parnasse.* — Dessin légèrement exécuté à la plume pour la fresque du Vatican. Apollon joue du violon et neuf Muses l'entourent. Tout auprès, Homère, deux autres poëtes, l'écrivain et le poëte à gauche sur le devant. A la droite, deux demi-figures. Toutes ces figures sont nues. H. 12"; l. 18" 9'". Collections Wicar et Woodburn. Oxford, n° 59.

511. *Pour le Parnasse.* — La muse Melpomène, tenant un masque. Étude à la plume. H. 13" 9'"; l. 10". Collection Ottley, qui l'a publiée dans son ouvrage, et Lawrence. Oxford, n° 155. Une copie de ce dessin se trouve dans la collection de Florence. Elle appartenait à Nic. Poussin.

Gravée par S. Mulinari.

512. *Pour la fresque d'Héliodore.* — Étude à la pierre noire, pour la femme vue de dos, qui est à genoux sur le devant. Au haut de la feuille se trouve une étude plus précise du cou de cette femme, avec la tête indiquée, et deux pieds au bas. Au verso, un dessin de la partie supérieure de la femme à genoux, avec deux enfants; puis, encore une fois, la tête plus étudiée. H. 16"; l. 11". Collections Reynolds, Ottley, Dimsdale et Lawrence. Oxford, n° 160. Les deux dessins ont été publiés dans *The italian School of design.* La gravure de Mulinari, représentant la femme à genoux sur le premier plan, a été faite d'après une copie qui est dans la collection de Florence.

513. *Tete de cheval.* — Fragment du carton de l'Héliodore, dessiné à la pierre noire. H. 27"; l. 21". Vasari mentionne, dans la Vie de Raphaël, des fragments de ce carton comme existant dans la maison Francesco Massini à Cesena. Ce fragment vient de là probablement. M. Ottley l'acheta

au palais Albani à Rome, en 1801, pour 40 livres sterling. Il passa ensuite dans la collection Lawrence. Oxford, n° 135.

514. *Attila effrayé par l'apparition de saint Paul et saint Pierre.* — Première esquisse pour la fresque au Vatican; dessinée à la plume et lavée à la sépia. Le pape Léon Ier est assis sur un siége porté par quelques hommes. Sur le devant, deux hommes à genoux. A droite, on voit Attila à cheval, entouré de cavaliers, dont l'un porte une enseigne. H. 15" 6'"; l. 23" 2'". Collections Wicar et Woodburn. Oxford, n° 132.

515. *La Messe de Bolsène.* — Première esquisse, lavée à la sépia et rehaussée de blanc. Elle diffère beaucoup de l'exécution à fresque. Le pape, à gauche, est agenouillé; les figures de devant sont différemment disposées; les suisses ou porteurs du pape ne s'y trouvent point. Cintré dans le haut. H. 9" 10'"; l. 16" 2'". Collections Wicar et Woodburn. Oxford, n° 16. La collection d'Oxford possède encore deux autres dessins du même sujet, sous les nos 42 et 125. Le premier est une copie de celui que nous venons de décrire et l'autre est fait d'après la fresque même. Tous les deux néanmoins sont peu dignes d'être conservés dans une collection qui possède l'original.

516. *Le Buisson ardent.* — Dessin à la plume, représentant Dieu le Père entouré d'anges, pour la fresque du Vatican. Cette figure, d'un grandiose étonnant, offre un exemple de l'influence des peintures de la chapelle Sixtine sur le génie de Raphaël. H. 11"; l. 16" 6'". Collections Wicar, Ottley (qui l'a publié dans *The italian School of design*) et Lawrence. Oxford, n° 5.

517. *Pour la fresque de la Défaite des Sarrasins.* — Deux esquisses à la plume, dessinées sur les deux côtés de la feuille. Dans l'une, neuf figures nues; dans l'autre, onze autres combattant. Ces groupes sont bien différents de la fresque exécutée. H. 10" 9'"; l. 15" 6'". Collections Timoteo Viti, Crozat, Mariette, Brunet et Lawrence. Oxford, n° 151.

Le comte de Caylus a gravé ces deux esquisses pour le *Cabinet Crozat*, nos 45 et 46.

518. *Pour la même fresque.* — C'est le groupe de deux prisonniers, dont l'un est couché par terre; l'autre, à genoux, au-dessus de lui, se défend contre un guerrier, qui toutefois n'est pas même indiqué ici. Superbe étude d'après nature, à la pierre noire. H. 10" 9'"; l. 15" 6'". Collections d'Argenville et Woodburn (n° 79 du Catalogue Woodburn des cent dessins de Raphaël). Oxford, n° 65.

519. *Pour la Bataille de Constantin.* — Deux soldats dans le fleuve; l'un se crampunne à un bateau pour y entrer, l'autre s'attache à son compagnon. Étude à la pierre noire, rehaussée de blanc, sur papier brun. H. 10" 3'"; l. 14" 3'". Collections duc d'Alva et Lawrence. Oxford, n° 53.

520. *Un homme assis sur une pierre.* — Vu de dos, il élève le bras droit

comme pour se garantir contre une attaque. Très-belle étude, à la pierre noire, d'après un modèle nu. La tête et le bras gauche avec lequel il s'appuie sont une seconde fois dessinés à part. Cette étude paraît avoir été faite pour la première esquisse de la Bataille de Constantin. H. 10" 7'"; l. 14" 1'". Collections P. Lely, Reynolds et Lawrence. Oxford, nº 10.

521. *Un homme tombé à terre.* — Il s'appuie sur son bras gauche et regarde vers la gauche. Très-belle étude à la pierre noire pour une figure de la Bataille de Constantin. Cette figure se trouve aussi sur la précieuse esquisse copiée d'après celle de Raphaël par Perino del Vaga, et publiée par C. Metz dans ses *Imitations of ancient and modern drawings* (London, 1798). H. 7" 3'"; l. 12" 6'". Collections P. Lely, Woodburn. Oxford, nº 32.

522. *Des Nymphes et des Tritons.* — Superbe dessin à la plume pour une partie d'un bord de plat, un de ceux vraisemblablement qui furent exécutés en bronze par Cesare Rosetti de Pérouse pour Augustin Chigi. Le dessin contient six figures : quatre hommes qui se terminent ou en poisson ou en serpent, et deux femmes, dont l'une, couchée, est surtout d'une grande beauté. H. 9"; l. 14" 6'". Collections Wicar et Lawrence. Publié dans la *Lawrence Gallery*, sous le nº 10. Catalogue d'Oxford, nº 104.

523. *Des Tritons, des Nymphes et des Génies.* — Beau dessin à la plume, qui cependant n'est pas de la main de Raphaël, mais, selon toute probabilité, de Fr. Penni. H. 9" 6'"; l. 16". Collections Wicar, Ottley (qui l'a publié dans son ouvrage déjà cité) et Lawrence. Catalogue d'Oxford, nº 101.

524. *Mercure, d'après un bas-relief antique.* — Il est debout, à gauche ; une femme drapée comme une vestale donne la main à un jeune homme. A droite, un Amour près d'un bouc sonne du cor. Dessin à la plume. H. 10" 7'"; l. 14" 5'". Collections Richardson et Lawrence. Oxford, nº 22. Le comte de Caylus a gravé cette composition d'après un dessin qui était dans le Cabinet du roi et qui se trouve encore au Louvre.

525. *Hercule gaulois.* — Il est assis au milieu de neuf auditeurs. De sa bouche sortent autant de fils d'or qui vont aux oreilles des auditeurs. Au-dessus de la tête est écrit : *Eloquentia.* Dessin lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Dans un rond de 9" 9'" de diamètre. Collections Timoteo Viti, Antaldi, Crozat, Lagoy, Dimsdale et Lawrence. Oxford, nº 115.

Gravé en clair-obscur par Ch.-Nic. Cochin et V. Lesueur, pour le *Cabinet Crozat*, nº 38. — Landon, nº 468.

526. *Hercule domptant Cerbère.* — Assis sur Cerbère, il est tourné vers la droite, tenant sous son bras les trois têtes du chien infernal et une massue dans la main droite. Beau dessin à la plume. Toutefois la jambe, dessinée lourdement et sans goût, n'est pas digne de Raphaël. In-4º de 5" 9'". Collections Antaldi, Woodburn. Oxford, nº 73.

527. *L'Enlèvement d'Hélène.* — Figures nues. Deux hommes saisissent

Hélène qui résiste. A droite, un guerrier protége son compagnon; un autre guerrier accourt du côté gauche. Très-beau dessin à la plume. H. 10"; l. 16" 3"'. Collections Ant. Rutgers, Ploos van Amstel, Jacob Cornsz (vendu en 1800, pour 28 florins 10, à M. Versteg) et Lawrence. Oxford, n° 29.

Gravé en contre-partie et d'un format plus petit, par B. Picart, pour ses *Impostures innocentes*. — Landon, n° 114.

528. *Un empereur romain*. — Il est assis sur un trône, vêtu d'une tunique, vu de profil, tourné du côté droit et le bras étendu. A la plume. H. 6" 9"'; l. 5". Collections Reynolds et Woodburn. Oxford, n° 137.

529. *Études d'après des statues antiques*. — Parmi les dix feuilles de ce genre qui se trouvent dans la collection d'Oxford, il n'y en a qu'une seule que l'on puisse, avec certaine raison, attribuer à Raphaël. C'est une Vénus, et le fragment d'une figure de femme sans tête. H. 13" 6"'; l. 9" 9"'. Collections duc d'Alva et Woodburn. Oxford, n° 3.

Les autres études d'après l'antique sont traitées dans des manières tout à fait différentes. Ce sont :

a.) *Une figure de femme, vêtue en partie*. — Catalogue d'Oxford, n° 20.

b.) *Le Torse, du Belvédère*. — Catalogue d'Oxford, n° 28.

c.) *Vénus tenant la pomme d'or*. — Catalogue d'Oxford, n° 37.

d.) *Milon portant le taureau*. — Catalogue d'Oxford, n° 69.

e.) *Ariane*, dite *Cléopâtre du Belvédère*. — Catalogue d'Oxford, n° 74.

f.) *Bacchus et Hercule*. — Catalogue d'Oxford, n° 140.

g.) *Un adolescent*. — Catalogue d'Oxford, n° 142.

h.) *La Fortune*. — Fragment. Catalogue d'Oxford, n° 143.

i.) *Le vêtement d'une figure de femme*. — Catalogue d'Oxford, n° 149.

530. *Pour l'histoire d'Eneas Sylvius Piccolomini*. — C'est un dessin représentant quatre hommes de la fresque où l'empereur Frédéric III couronne Énée. Belle étude d'après nature, à la pointe de métal. H. 9"; l. 8" 9"'. Collections Ottley et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 122. Ottley a publié ce dessin dans *The italian School of design*.

531. *Pour la même fresque*. — Un jeune homme debout, le bras gauche étendu, tenant un bâton dans cette main, et posant celle de droite sur la hanche. Étude à la pierre noire. Cette figure a été exécutée, dans la fresque, en sens inverse. H. 12" 3"'; l. 7" 10"'. Collections du duc d'Alva, Woodburn. Catalogue d'Oxford, n° 7.

532. *Combat pour le drapeau*. — D'après le carton de Léonard de Vinci. C'est le groupe, si connu, des Cavaliers, que Raphaël semble avoir dessiné de souvenir sur une feuille remplie d'autres esquisses, savoir : une tête de vieillard vue de profil, dont le caractère se rapproche du style de Léonard de Vinci, quoique le faire soit tout raphaélesque. Au côté droit se trouve la tête d'un jeune moine semblable au saint Benoît de la fresque de l'année 1505, dans l'église S. Severo, à Pérouse, et deux mains, dont

l'une tient un livre. Beau dessin à la pointe de métal et rehaussé de blanc. H. 10" 9'"; l. 8" 6'". Collections Duroveray, Dimsdale et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 44.

533. *Autre Combat pour le drapeau.* — Quatre guerriers à pied se disputent un étendard; un cinquième soutient le corps mort d'un de ses compagnons qu'un soldat ennemi cherche à lui enlever. Beau dessin à la plume. H. 11"; l. 16" 6'". Collections Antaldi, Ottley et Lawrence. Publié dans *The italian School of design*. Dans le Catalogue de l'exposition des cent dessins de Raphaël, par M. Woodburn, ce dessin est décrit sous le n° 65, comme étant une étude pour la Victoire remportée sur les Sarrasins près d'Ostia; erreur qui a été reproduite dans le Catalogue d'Oxford, sous le n° 27.

534. *Deux jeunes gens.* — L'un est couché par terre, et l'autre, à genoux, tient un drapeau de la main droite et paraît présenter quelque chose avec la main gauche. Étude à la pointe de métal, rehaussée de blanc et traitée dans la manière du Pérugin. H. 13"; l. 9" 3'". Collections du duc d'Alva et Woodburn. Catalogue d'Oxford, n° 41.

535. *Plusieurs études de figures d'après nature.* — Un homme nu tient un livre et une épée, comme si c'était un saint Paul; puis deux jambes. Au verso, un homme nu tient un bouclier avec le bras droit, et une lance de la main gauche. En outre, des études pour un torse, un bras et une jambe. Dessin à la plume, du plus beau temps du maître. H. 10" 6'"; l. 7" 6'". Collect. Brunet, à Paris, et Woodburn. Catal. d'Oxford, n° 153.

536. *Un jeune homme jouant de la guitare.* — Dessin à la plume, dans la manière du Pérugin. Il est douteux qu'il soit de Raphaël. H. 6"; l. 4" 9'". Collections Antaldi et Woodburn. Catalogue d'Oxford, n° 114.

537. *Un homme assis.* — Élevant la main droite et tenant de la gauche un livre sur son genou. A la pointe de métal, dans la manière florentine du maître. H. 8" 2'"; l. 6'". Collections Antaldi et Woodburn. Catalogue d'Oxford, n° 45.

538. *Étude de deux figures d'hommes.* — Celui à gauche, qui est nu, lit dans un livre; l'autre à droite, qui est vêtu, vu de profil et tourné vers la gauche, pose une main sur sa poitrine. Au bas de la feuille, il y a une tête de jeune homme, deux mains pour la première figure et deux têtes de lions. Exécuté à la pointe de métal, dans la manière de Léonard de Vinci. H. 10" 9'"; l. 8" 9'". Collections Wicar et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 108.

539. *Sept hommes à table.* — Esquisse d'après nature, comme pour une Cène, mais différente des compositions du même sujet que nous connaissons de Raphaël. A la pointe de métal, sur papier rougeâtre, et rehaussée de blanc. H. 9"; l. 13" 3'". Collections Timoteo Viti, Antaldi et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 95. Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 4.

540. *Un homme debout.* — Il écrit dans un livre. Dessin à la plume. H. 7" 9'"; l. 3" 7'". Collection Wicar. Catalogue d'Oxford, nº 54.

541. *Quatre guerriers debout.* — Celui du milieu est le Saint George de Donatello. Une des figures, à côté, est nue et porte un bouclier rund. A droite, encore une tête. Au verso, des études pour un torse, un bras et une jambe. Beau dessin à la plume. H. 10" 10'"; l. 8" 7'". Collections Berwick et Woodburn. Catalogue d'Oxford, nº 154.

542. *Trois figures qui font de la musique.* — Une femme vêtue, assise au milieu, pinçant de la harpe. Deux jeunes gens, debout à ses côtés; l'un joue du violon, l'autre sonne de la trompette. Beau dessin à la plume. Au verso, l'esquisse du Christ mort, avec une des figures qui le soutient, pour la Mise au Tombeau du palais Borghèse. H. 9" 9'"; l. 7" 6'". Collections Ottley et Lawrence. Catalogue d'Oxford, nº 156.

Les trois figures qui font de la musique ont été gravées dans l'ouvrage : *The italian School of design.*

543. *Groupe de trois figures nues.* — Un homme, vu de dos, debout entre deux femmes qui élèvent en l'air des vases chargés de fleurs. Dessin à la plume. H. 11"; l. 8" 3'". Collections du comte Bagliune, de Pérouse, et Lawrence. Catalogue d'Oxford, nº 66.

Un dessin semblable se trouvait dans la collection de M. Henry Reveley, à Londres.

544. *Figure de femme vêtue.* — Elle est debout et s'appuie sur le bras gauche. A la plume. H. 10" 5'"; l. 6" 11'". Collections du duc d'Alva et Lawrence. Catalogue d'Oxford, nº 14.

545. *Dos d'homme.* — Étude d'après nature, à la plume. H. 8" 5'"; l. 5" 6'". Collections Richardson, lord Hampden et Lawrence. Catalogue d'Oxfurd, nº 30.

546. *Un homme nu et une tête de femme.* — L'homme, vu de dos, est tourné vers le côté droit. Étude à la plume. H. 9" 11'"; l. 8" 2'". Collections du duc d'Alva et Woodburn. Catalogue d'Oxfurd, nº 81.

547. *Demi-figure d'un jeune homme dans un nuage et soulevant les bras.* — Ce doit être une étude pour un Dieu le Père. Dessin à la pointe de métal, exécuté vers l'année 1506. H. 9" 6'"; l. 7" 6'". Collections Wicar et Woodburn. Catalogue d'Oxfurd, nº 48.

548. *Femme assise.* — Elle est vue de face et indique quelque chose avec la main droite. Dessin à la plume. H. 8" 3'"; l. 5" 10'". Collectiuns Antaldi et Woodburn. Catalogue d'Oxford, nº 99.

549. *Les apprêts d'un repas.* — Dans une chambre où est une table, avec d'autres meubles à l'antique, on voit un homme tenant par la cuisse un chevreau qu'un jeune homme nu porte à l'aide d'un linge. Une jeune fille boit dans une coupe; à gauche, une femme met un vase auprès du feu. Beau dessin cintré, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. H. 5";

l. 10" 1'''. Collections du duc d'Alva et Lawrence. Catalogue d'Oxford, nº 79.

550. *Sept enfants jouant.* — Au milieu, deux garçons couchés à terre; l'un d'eux joue avec un chien, qu'un troisième tire par la jambe. Un quatrième apporte des fruits dans un panier, et un autre, placé vis-à-vis, les répand par terre. Au côté droit, une jeune femme, portant un enfant sur le bras, regarde ces jeux enfantins. Dans le haut sont dessinées deux acanthes de chapiteaux. Au verso, une jeune femme debout, tenant quelque chose dans son tablier. H. 8"; l. 11". Collections Ottley et Lawrence. Catalogue d'Oxford, nº 6. Ottley a publié ces deux dessins à la plume dans *The italian School of design.*

551. *Onze enfants jouant.* — Ce dessin paraît être un calque très-endommagé. H. 10" 4'''; l. 15" 2'''. Collections Antaldi et Woodburn. Catalogue d'Oxford, nº 123.

552. *Etude pour le costume de Léon X.* — Avec l'indication du siége pour le portrait qui est au palais Pitti. A la pierre noire. H. 16" 3'''; l. 10" 9'''. Collections Wicar et Lawrence. Catalogue d'Oxford, nº 150.

553. *Étude de draperie.* — A la sépia et rehaussée de blanc. Elle est très-retouchée. H. 16"; l. 10" 5'''. Collections Wicar et Woodburn. Catalogue d'Oxford, nº 146.

554. *Deux études de draperie.* — Pour une figure à genoux, et pour une manche. A la pierre noire et rehaussé de blanc. H. 15" 6'''; l. 10" 1'''. Collections du duc d'Alva et Woodburn. Catalogue d'Oxford, nº 147.

555. *Diverses études.* — Réunies sur la même feuille; seule la tête de jeune homme, tournée vers la gauche et regardant vers le haut, est de la main de Raphaël. Collections du prince Borghèse, à Rome, et Woodburn. Catalogue d'Oxford, nº 52.

556. *Arabesque pour les Loges du Vatican.* — Au milieu, un cygne. La manière dont ce dessin est traité nous permet de l'attribuer à Giovanni da Udine plutôt qu'au maître. H. 12" 10'''; l. 9" 1'''. Collections Wicar et Woodburn. Catalogue d'Oxford, nº 13.

557. *Des ornements.* — Étude représentant un aigle, une chouette et autres oiseaux, pour les arabesques des Loges du Vatican. Dessin à la plume, exécuté de la même manière que le précédent. H. 10" 10'''; l. 8" 5'''. Collections Antaldi et Woodburn. Catalogue d'Oxford, nº 16.

558. *Deux petits paysages.*— Légèrement dessinés à la plume, d'après nature. Ils sont du premier temps de Raphaël. L'un représente une ville située près d'une montagne; l'autre, quelques habitations agrestes.

Ils ont été gravés par le comte de Caylus pour le *Cabinet Crozat*, nº 47.

Au verso se trouve encore un troisième paysage avec une maison entourée d'arbres. Le fac-simile de ce paysage a été publié dans le Catalogue de l'exposition des frères Woodburn, en 1836. H. 2" 9'''; l. 6" 3'''; et

h. 2" 9'"; l. 8" 3'". Collections Vasari, Crozat, comte de Fries et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 161.

En Angleterre, on rencontre assez souvent des copies de ces paysages.

559. *Paysage avec une ville entourée de murailles avec quatre tours.* — Dessin traité de la même manière que les précédents, et de la même époque. H. 6" 6"; l. 9" 3'". Collections Timoteo Viti, Crozat et Woodburn. Catalogue d'Oxford, n° 71.

Gravé par le comte de Caylus pour le *Cabinet du Roi.*

560. *Dessin pour une maison de campagne.* — Le bâtiment du milieu, avec une grande fenêtre divisée en trois compartiments, est assez étroit et flanqué de deux ailes à pignons, plus élevées. Ce corps de logis a un portique de trois arches soutenues par deux colonnes. A côté, sont adossés deux petits bâtiments. Au verso, plusieurs autres dessins pour cette maison. Esquisse à la plume, avec quelques mots d'écriture. H. 14" 6'"; l. 10". Collections comte de Fries et Lawrence. Catalogue d'Oxford, n° 127.

Dans cette collection, on conserve encore trente-huit autres dessins attribués à Raphaël. Ce sont, en général, des copies.

a.) *Une jeune femme portant de l'eau.* — De l'Incendie du Bourg. N° 107.

b.) *Le jeune homme suspendu au mur.* — De la même fresque. N° 33.

c.) *Une cariatide.* — N° 38.

d.) *La Sainte Famille.* — De Canigiani. A Munich. N° 80.

e.) *Le Sacrifice d'Abraham.* — Gravé par Augustin de Venise. N° 87.

f.) *Moïse frappant le rocher.* — N° 88.

g.) *La Cène.* — N° 90.

h.) *La Pêche miraculeuse.* — N° 100.

i.) *Une tête de femme.* — Du Massacre des Innocents. A la pierre noire et au pastel. N° 130.

j.) *Le bras du Christ qui donne la bénédiction.* — Fragment d'un carton pour le Christ donnant les clefs à saint Pierre. N° 134.

Les trois dessins suivants sont de Jules Romain :

k.) *L'Adoration des Mages.* — Pour la tapisserie. N° 24.

l.) *Même sujet.* — Traité dans la manière de Raphaël. N° 126.

m.) *Études pour des éléphants.* — A la sanguine. Ce sont des études faites pour la Bataille que Corn. Cort a gravée comme étant de l'invention de Raphaël. Mais le dessin original de cette composition que possède M. Gatteaux, à Paris, est incontestablement de Jules Romain; il est exécuté au bistre, et de la même grandeur que la gravure. N° 23.

Les trois dessins suivants sont de Giovan Francesco Penni, dit le Fattore :

n.) *La Présentation au temple.* — Riche composition. N° 144.

o.) *La Charité.* — Dessin pour la salle de Constantin. N° 47. Publié dans la *Lawrence Gallery*. N° 30.

p.) *Le cardinal Giovanni de Médicis.*— Entre à Florence. Dessin au bistre pour la frise des tapisseries représentant la Vie de Léon X. Collections Zanetti, Denon et Lawrence. N° 70. Il y a deux répétitions de cette même composition, à Vienne et à Paris; la dernière paraît être l'original, mais elle est de Penni.

Autres dessins de l'école de Raphaël:

q.) *Deux études pour l'enfant Jésus.* — Assis en diverses poses. N° 15.

r.) *Étude pour une femme assise.* — N° 35.

s.) *Un lit très-orné.* — Dessin à la plume. N° 39.

t.) *La partie inférieure d'une Résurrection.* — N° 57.

u.) *Une femme allaitant son enfant.* — Beau dessin au bistre. N° 63.

v.) *Étude.* — Au bistre; vêtement pour un Saint Michel. N° 64.

x.) *Salomon.* — Adorant les idoles. N° 72.

y.) *Un berger.* — Avec sa cornemuse. N° 82.

z.) *Deux évangélistes.* — Et un saint à genoux. Beau dessin au bistre. N° 83.

aa.) *Une tempête.* — Des saints sont en prière dans une barque. N° 92.

bb.) *Diverses études.* — De figures et d'architecture, avec de l'écriture; faussement attribuées à Raphaël. N° 94.

cc.) *L'Adoration des bergers.* — La sainte Vierge soulève le voile qui couvre l'enfant Jésus couché à terre. Saint Joseph, tenant le petit saint Jean. N° 117. Ce beau dessin à la plume a été publié par Ottley dans *The italian School of design.*

dd.) *La Mise au tombeau.* — Composition différente de celle du tableau qui est au palais Borghèse. Esquisse à la sanguine. N° 124.

ee.) *Études pour trois Muses.* — Au verso, un autre dessin à la plume : une tête et un chat couché. N° 136.

ff.) *Esquisse.* — Pour un arc de triomphe, avec les armes de Médicis; probablement pour le pape Clément VII. N° 145.

gg.) *Neuf tetes de monstres.* — Pour des sculptures en bois. Beau dessin à la plume, provenant de la collection Antaldi. Il a beaucoup de rapport avec les sculptures des stalles de Pérouse, qui passent, sans aucun fondement, pour avoir été faites d'après les dessins de Raphaël. N° 148.

hh.) *La Vierge tenant un livre.* — Comme pour une Annonciation. Au verso, un intérieur d'architecture. Beau dessin à la plume. N° 158.

ii.) *L'Ange apparaissant à Joachim.*— Au verso, sainte Anne et Joachim. N° 159.

Les trois dessins suivants sont de différents élèves du Pérugin :

jj.) *Etudes.* — Pour une tête et une main; au bistre. Collection Antaldi. N° 17.

kk.) *Étude.* — Pour un Saint Joseph s'appuyant sur un bâton. Le pied gauche est très-mal dessiné. N° 62.

ll.) Jésus et la Samaritaine. — Jésus est debout, à droite; la femme, à gauche. On voit plusieurs figures dans le paysage. Beau dessin à la pierre noire, mais bien différent de la composition gravée dans l'ouvrage de Landon, sous le n° 236, quoique le Catalogue d'Oxford cite cette composition comme étant semblable au dessin. N° 116.

mm.) Saint Jérôme à genoux. — C'est un dessin d'un imitateur de Michel-Ange. N° 18.

DANS LA COLLECTION DU GÉNÉRAL WILLIAM GUISE, A CHRIST CHURCH COLLEGE, A OXFORD.

561. *Sept enfants jouant.* — A gauche, trois enfants en portent un quatrième vers un bassin où sont déjà des enfants qui en tiennent un autre. Belle esquisse à la plume. H. 6"; l. 8" 6"'. Collection Richardson.

Gravé en fac-simile par A. Pond, pour l'ouvrage : ***Arthur Pond and Knapton. Prints from drawings.*** London, 1734, in-fol.

La collection de Christ Church College possède encore quatre têtes dessinées à la pierre noire et colorées, fragments d'un carton qui appartenait autrefois à Richardson et qui a été donné au collége par R. Mordant Crachrode. Ce sont les suivants :

a.) Une tête de femme, plus grande que nature. — C'est celle de la femme qui, dans le Massacre des Innocents, est assise au premier plan et qui pleure son enfant mort. Ce sont plusieurs morceaux rajustés, mais du reste bien conservés. On remarque assez généralement les contours et les hachures au crayon noir sous les couleurs. L'exécution en est soignée, et des tresses de cheveux blonds, entourant le turban rouge, sont traitées avec beaucoup d'élégance.

b.) Une seconde tete de femme. — Vue de trois quarts, est une étude pour le carton de la tapisserie représentant Saint Pierre et Saint Jean guérissant le paralytique, carton qui se trouve à Hampton-Court. C'est la tête de la mère qui tient par la main son fils portant des pigeons. Un fragment d'architecture ornée forme le fond. Ce dessin est mieux conservé que le précédent, et d'une couleur claire et puissante. (Voy. à ce sujet une note du conseiller de cour Schorn, dans le *Kunstblatt* du 6 septembre 1832.)

c. et *d.) Deux tetes d'hommes.* — Dont l'une, vue de face, est barbue. Si nous ne nous trompons pas, ces deux têtes font partie du carton de l'Adoration des bergers. Nous sommes fortifié dans notre opinion par les détails que nous fournit sur la vente du cabinet de Richardson l'ouvrage de R. W. Gunn : *Cartonensia, or an historical and critical account of the tapestries in the palace of the Vatican*, etc. (London, 1832, deuxième édition in-8°.) Il est dit dans cet ouvrage : « N° 51. La tête d'un berger en adoration pour la Naissance du Christ. C'est celui de gauche dans l'étable. 5 l. 5 s. »

Puis ailleurs : « N° 54. Rachel pleurant ses enfants. Groupe d'une mère désolée avec son enfant sur les genoux. Vendu au Dr Stark. 10 l. 15 s. »

J. Richardson possédait cinquante fragments de ce genre, qui sont actuellement dispersés, mais dont faisaient partie, selon toute apparence, ceux que nous avons vus en France, en Angleterre et à La Haye. Ces fragments ne reproduisent pas seulement des parties de la seconde suite des cartons pour les tapisseries, mais encore ils correspondent à la première suite, dont les originaux sont encore conservés en entier en Angleterre. Il est donc très-probable que dans les Pays-Bas on avait fait des copies d'après des cartons originaux pour l'exécution des tapisseries. Or, il existait des fabriques de tapisseries de haute lice ailleurs que dans les Pays-Bas, depuis des époques reculées, et plusieurs de ces fabriques, dans la moitié du seizième siècle, exécutèrent en France, en Italie et en Angleterre, des compositions de Raphaël.

DANS LA COLLECTION DE FEU M. JOHNSON, A OXFORD.

562. *Le Massacre des Innocents.* — Esquisse de figures nues, pour la composition gravée par Marc-Antoine. Bartsch, n° 20. Ce sont neuf figures, sans compter les enfants, quatre hommes et cinq femmes. L'enfant mort, couché à terre au premier plan, a été effacé par le maître lui-même, qui, en revanche, a dessiné à part la tête, sur le haut de la feuille. Beau dessin, rempli de vie, exécuté largement à la plume. H. 9" 6'"; l. 14" 9'". Collections Wicar, Lawrence et Woodburn.

Fac-simile dans la *Lawrence Gallery*, n° 12.

DANS LA COLLECTION DU DUC DE DEVONSHIRE, A CHATSWORTH.

Le duc de Devonshire a fait photographier les dessins de Raphaël qu'il possède dans sa collection. Ce recueil, exécuté par Thurston Thompson, est la propriété du duc et ne se trouve pas dans le commerce.

563. *La figure de saint Paul.* — Pour le sujet de Saint Paul et Saint Barnabé, à Lystra. Dessin à la pointe de métal et rehaussé de blanc. Collection de P. Lely.

564. *Vierge légèrement agenouillée.* — Avec deux enfants. Analogue au tableau de la Vierge dite la Perle. Il y a, en outre, les esquisses de trois enfants, dont l'un est dans l'attitude de l'enfant Jésus dans le tableau de la Madone della Tenda. Très-belle esquisse à la plume. Collection P. Lely.

565. *La Vierge.* — Demi-figure, avec l'Enfant lisant dans un livre. Rapide esquisse à la plume. Collection P. Lely.

566. *Femme assise.* — Vue de profil et tournée à droite. Elle lit dans

un livre et enlace avec un bras un enfant debout à côté d'elle; ce dernier regarde le spectateur. Dessin à la pointe de métal, rehaussé de blanc.

Gravé par Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 48. — Landon, n° 329.

567. *Tete d'enfant.* — Vue de profil. Étude d'après nature, aux deux tiers de la grandeur naturelle. Très-beau dessin à la pierre noire. Collection P. Lely.

568. *Sainte Catherine d'Alexandrie.* — Première esquisse pour le tableau de la National Gallery, à Londres, gravé par le baron Desnoyers. Cette rapide esquisse à la plume nous montre presque la figure entière, mais la partie inférieure n'est point terminée. Au milieu de la même feuille est une figure de femme se penchant en avant pour vider un vase. Sous cette figure, un enfant portant deux vases et marchant. Enfin, dans le haut, à droite, la partie supérieure d'une autre figure de femme. Légères esquisses à la plume. Feuille in-folio coupée en octogone. Collection P. Lely.

569. *L'Enlèvement d'Hélène.* — Accompagnée de Pâris et de plusieurs guerriers; elle est emmenée tout en pleurs vers le vaisseau. Deux serviteurs apportent divers objets qu'un troisième reçoit à bord. Les matelots se préparent à partir; un d'eux relève l'ancre et un autre détache des cordages. Riche composition d'environ vingt figures, rapidement dessinée à la plume. Ce dessin est estampillé d'un B. In-folio en largeur.

Une composition toute semblable se trouvait dans la collection de l'Académie de Dusseldorf. H. 10" 9'"; l. 14" 6'". Elle a été publiée dans l'ouvrage du directeur Krahe, intitulé : *Nouvelle collection d'estampes, contenant cinquante pièces eaux-fortes d'après les dessins originaux tirés de la collection de l'Académie électorale palatine des Beaux-Arts, à Dusseldorf.*

Gravé par Th. Bislinger et G. Huck. Dusseldorf, 1781, in-fol.

Ce dessin ne figure plus, on ne sait pourquoi, parmi ceux que possède l'Académie. Nous rencontrons encore cette même composition dans le catalogue des dessins provenant de la succession de James Hazard (Bruxelles, 1789). H. 9" 9'"; l. 15" 3'". Cet amateur l'a aussi gravé lui-même. Enfin nous avons vu encore une fois un dessin analogue chez un marchand, en Angleterre.

570. *Un empereur romain.* — Dessin à la plume, d'après une statue antique. Il est tout à fait traité dans la spirituelle manière de Raphaël.

571. *Allocution de l'empereur Constantin à ses soldats.* — Esquisse pour la fresque du Vatican. J. Richardson rapporte, dans son *Traité de la Peinture*, etc., imprimé à Amsterdam, 1728, t. III, p. 416, que ce dessin fut vendu pour 100 livres sterling, lors de la vente du cabinet Peter Lely, à M. Bergstein de La Haye; qu'il fut plus tard possédé par M. Flinck, à Rotterdam, et qu'il passa ensuite dans la collection du duc de Devonshire.

Au dire de cet écrivain, le dessin était alors bien conservé ; esquissé à la plume sur papier blanc, lavé et rehaussé de blanc. Les deux jeunes gens qui, aux pieds de l'empereur, tiennent ses armes, le nain qui est en face et toute la partie de la composition qui occupe les nuages dans la peinture ne se trouvent point dans le dessin. Les soldats, qui dans la fresque sont relégués au dernier plan, se voient au premier plan dans le dessin et à la place même du nain.

Henry Reveley, dans ses *Notices of the drawings and sketches of some of the most distinguished masters in all the principal schools of design* (London, 1820), cite ce dessin comme étant toujours, à cette époque, dans la même collection ; mais il dit que, le blanc de lumière étant tombé, son aspect général avait beaucoup perdu. Ce dessin ne se trouve plus aujourd'hui à Chatsworth, et nous ne l'avons pas retrouvé parmi ceux que le duc eut la bonté de nous faire voir à Londres.

CHEZ LE COMTE DE LEICESTER, A HOLKHAM, NORFOLK.

372. *Un cahier avec des dessins raphaëlesques.* — Cet intéressant cahier, de format petit in-folio, était autrefois en la possession de Carle Maratte, à Rome, ce qui est consigné sur une feuille servant de couverture. Il contient trente-cinq feuilles chargées de dessins, parmi lesquelles il y en a dix-huit avec des études d'architecture, et trois représentant divers sujets qui sont tout à fait traités dans la manière de Raphaël. Les quatorze autres feuilles offrent des dessins de Jules Romain et d'autres d'artistes moins habiles. Nous donnons ici une indication détaillée de tous ces dessins dans l'ordre qu'ils occupent. Ceux que nous avons marqués d'une * sont les plus beaux.

* *a*.) Une feuille avec douze soubassements à colonnes et onze chapiteaux, ioniques en majeure partie, et d'autres richement ornés de feuillages, mais qui n'appartiennent à aucun ordre précis. Le mot *anticho* se trouve écrit auprès de la plupart de ces chapiteaux. De tous ces sujets rangés sur quatre lignes, la moitié seulement est dessinée à la plume. Feu W. Roscoe a fait graver un fac-simile de cette feuille, afin de l'ajouter au catalogue des manuscrits de la bibliothèque d'Holkham.

* *b*.) Cinq chapiteaux de colonnes, richement ornés de feuilles, trois bases, et une quatrième richement ornée. Une partie de ces dessins est terminée à la plume. Puis, quelques autres ornements architectoniques, quatre amphores et un plat antiques. Près de chaque objet, on a indiqué que l'original se trouvait à Padoue. Raphaël n'a pas pu les dessiner dans cette ville, où il n'est jamais allé. On peut donc admettre que ce sont des imitations faites d'après les dessins d'un autre artiste ; cette supposition est justifiée en quelque sorte par la place assignée à chaque objet.

L'écriture, quoique ressemblant beaucoup à celle du maître, n'est pourtant pas absolument identique, ce qui provient peut-être de ce que Raphaël a changé sa manière d'écrire dans les années postérieures. Quant au dessin, il est tout à fait semblable au sien.

* *c.*) Treize corniches antiques richement ornementées, vues de profil et dessinées en perspective. Le mot *anticho* est écrit auprès de plusieurs. Dessins à la plume.

* *d.*) Compartiments ornementés d'un soffite, formés de grands octogones et de carrés plus petits, au côté gauche de la feuille. Au côté droit, trois vases posés sur des socles, comme pour jets d'eau. Dans le bas encore, quelques ornements architectoniques. Dessins d'abord traités à la pierre noire, puis terminés à la plume. Les dessins de cette feuille ne sont pas exécutés avec le même soin que ceux des trois feuilles précédentes; mais c'est pourtant une œuvre du même artiste. L'écriture est presque totalement effacée.

* *e.*) Vingt bases de colonnes, des chapiteaux, des consoles richement ornementées et, pour la plupart, exécutées à moitié. Ensuite, un riche candélabre. Souvent, auprès de chaque objet, le mot *anticho*. Dessin à la plume.

* *f.*) Différents ornements antiques; deux bases de colonnes, un chapiteau et la moitié d'un autel, avec un bas-relief où l'on voit indiqués une femme et un guerrier. Puis un fronton avec un quadrige, une aigle romaine, une figure agenouillée, un vase avec une patène, et, dans le bas, encore une frise avec des génies, des griffons et des vases. Ce dessin n'est pas traité avec le même soin que le précédent. L'écriture est presque effacée.

* *g.*) Quatre soubassements de colonnes, richement ornementés; de même, trois chapiteaux et deux consoles, ainsi que quelques socles pour des vases. A gauche, une colonne cannelée. Dessin très-soigné, à la plume. L'écriture est presque effacée.

* *h.*) Quatre corniches antiques, richement ornées; en perspective; dessinées avec soin à la plume. Sans inscription.

* *i.*) Sept corniches antiques, richement ornementées; en perspective; soigneusement dessinées avec une grosse plume. Une seule fois, le mot *anticho*.

* *k.*) Treize corniches richement ornementées, imitées de l'antique. On y lit plusieurs fois le mot *moderno*. Dessin très-soigné, à la plume.

* *l.*) Dix corniches différentes et richement ornementées, d'après des édifices antiques et modernes, ce qui est toujours indiqué. Puis une base de colonne. Dessin très-soigné, à la plume.

* *m.*) Une corniche antique, richement ornementée, et l'esquisse d'un ornement de feuillage. Légèrement dessiné à la plume. Les écritures,

presque effacées, commencent souvent avec les mots : *sapi questo.* Cette feuille a beaucoup souffert, et, dans le bas, il en manque un grand morceau.

* *n.*) Base d'un édifice, un caisson de rosettes et quelques ornements de feuillages dans des frises. Rapidement esquissés à la pierre noire et terminés à la plume. Cette feuille aussi a souffert, et l'écriture est presque effacée.

* *o.*) Plusieurs corniches richement ornementées, et autres détails architectoniques, ainsi qu'une base de colonne. Légèrement esquissés à la plume. Feuille endommagée. L'écriture est effacée.

* *p.*) Base de colonne et chapiteau d'ordre composite, puis quelques détails de quatre corniches. Esquissés à la pierre noire et terminés à la plume. L'écriture est presque effacée.

q.) Profil d'une corniche corinthienne, avec l'indication de la mesure, qui est indiquée par un fil à plomb qui pend du rebord supérieur. On lit auprès : *Questa cornichie enter la dello archio di chamiglano canata di marmo.* Légèrement dessiné à la plume. A gauche, sur la feuille, il y a encore le dessin des deux jambes d'un enfant, à la pierre noire, et, plus bas, une tête de femme; mais ces dessins ne se rapportent pas à la manière de Raphaël.

* *r.*) Six corniches antiques, avec l'indication de la mesure. Esquisse à la plume.

s.) Quatre corniches aux profils de mauvais goût. Faible dessin à la sanguine.

* *t.*) Trois corniches antiques, puissamment dessinées avec une plume un peu large. On y lit deux fois : *anticho.* Exécutées de la même main que les quinze feuilles désignées ci-dessus par une étoile.

* *u.*) Cortége de Bacchus, sur grande feuille in-folio en largeur, d'après un relief antique; dessiné en deux parties superposées. En tête du cortége est une femme couchée sur un char, semblable à une Ariane. L'Amour est agenouillé derrière elle. Un homme conduit les tigres attelés au char. Silène s'appuie sur un satyre. Un faune accompagne et protége Ariane, tandis que deux bacchantes, avec des tambourins et des trompettes, mêlent leurs danses à celle d'un satyre. A la fin du cortége, Bacchus assis sur un bige traîné par deux centaures, dont l'un joue de la lyre. Sur le revers, il y a une esquisse d'après un pied de candélabre à trois faces, orné de têtes de béliers dans le haut, et de sirènes dans le bas. Le relief, sur la surface, montre une espèce de campagnard qui porte un cochon de lait dans sa main droite, et, sur son épaule gauche, un lièvre attaché à un bâton avec deux coqs. Ces deux légères esquisses à la plume sont tout à fait traitées dans la manière de Raphaël.

v.) Deux bases de colonnes richement ornementées. Dessin très-beau

et très-soigné, à la sanguine, d'après des modèles antiques. Au verso se trouve la cuirasse d'un chef romain, esquissée à la plume, dans la manière de Raphaël. Sur la même feuille, on a collé une autre esquisse au trait, d'après une armure antique.

x.) Petit édifice antique ayant la forme d'un carré long, avec une porte et des fenêtres. Très-péniblement dessiné à la plume, si bien que chaque brique y est indiquée. Petit in-folio.

y.) Porte de ville, avec deux tours d'une architecture singulière.

z.) Quatre aigles en différentes positions; un panier avec des fruits, et quelques ornements. Sur le revers, encore quelques ornements de feuillages. Bon dessin à la plume. Grande feuille in-folio.

aa.) Vue du temple de la Sibylle à Tivoli, avec les substructions. Sur le verso, une vue de Tivoli avec la chute d'eau de l'Anio tombant dans la grotte de Neptune. Dessin à la plume, dans la manière de Raphaël.

* *bb.*) Les groupes de droite et de gauche, de la composition du Serpent d'airain de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Très-beau et très-vigoureux dessin à la plume, qui est certainement de la main de Raphaël, car on y remarque son goût dominant pour la beauté des formes, dans le dessin du nu, et sa touche légère et spirituelle. Ce précieux dessin a un peu souffert. Petit in-folio en largeur.

W. Roscoe en a fait graver un fac-simile.

cc.) Deux Amours assis sur des monstres marins. Légère esquisse à la plume. Petit in-folio.

dd.) Huit monstres marins et deux figures d'hommes à queues de poisson, dans la manière fantastique de Jules Romain. Esquisse à la plume. Grand in-folio. Sur le revers, il y a trois dessins collés sur la feuille, représentant des aigles et un tombeau, qui accusent une autre main assez faible.

ee.) Douze monstres marins. Sur le dos de ces monstres sont assis de petits génies. Au verso, il y a encore deux monstres marins, chassés par un homme moitié poisson. Belles esquisses à la plume, dans la manière de Jules Romain.

ff.) Monstres marins et génies. Faible imitation du dessin précédent. Petite feuille.

* *gg.*) Cintre, avec deux esquisses de grotesques, dont chacune occupe une moitié de la feuille. A gauche, on voit la partie supérieure d'un enfant qui est terminé en oiseau; cette singulière créature tient une guirlande de fleurs sur laquelle se balance un perroquet. L'autre esquisse offre un sphinx femelle et deux enfants sur un encadrement de feuillages.

hh.) Onze casques fantastiques, dans le goût du seizième siècle. A la pierre noire et à la plume. Petit in-folio.

ii.) Trois casques, dans un meilleur goût du seizième siècle; esquisses

à la plume, un peu lavées. Une feuille à part, collée sur celle-ci, contient une tête de femme, dessinée à la plume, dans la manière du Parmesan.

kk.) Figure de femme assise, d'après une statue antique, dont la tête manque; elle a la jambe gauche croisée sur la droite, avec une draperie sur les genoux. Dans le haut, on lit : *In Roma*, à droite : *Anticho*, et à gauche : *Questa femina ista inchiusa in queste chamere dirimpetto Messer Lello della Valle*. En outre, la feuille contient dans le haut, à droite, l'esquisse d'un pied de candélabre à trois faces, au bas duquel on lit : *Desidero moderno*. Ces mêmes mots se trouvent près d'une aile déployée, d'assez mauvaise forme. Dans le bas, on lit la note qui suit : « Anchora si trova due figure grandissime di marmo, che quanto più le guardi, più ti pajon vive. E v'è una che è 14 braccia. Sono ad jaciere. Sono intere, sechondo la testa sono chosi, l'altra è un pocho minore, ma pichola chosa. Trovasi molti palazi grandissimi istoriati, dinanzi e diricto e dal lato. p. tutto di buone chose, e in chasa Messer Lello della Valle due Fauni 8 braccia l'uno, interi e saldi, fantacciatissimi, hanno un ciestone di frutta per uno in chapo. Anchora si trova moltissime chose grandissime e degnie, chessele chuntasse un santo quasi nogli sarebbe chreduto, tante son chose mirabile e trovasene tante, e poi anche e poi più, in modo ch'io chello vedute, et toche, e misurate di mia mano mi pajono chose da nollo dire, tante son chose grandissime. Non si potrebe chontarle se l'uno no'l l'andassi a vedere, e a ognora m'era detto ch'io non aveva veduto nulla apetto a quello poterò vedere, s'io vi stava. Anche pensa quel che vi è. »

Ni le dessin ni l'écriture n'ont rien qui permette de les attribuer à Raphaël, ce qui se trouve confirmé d'ailleurs par la note transcrite ci-dessus, dont l'auteur rapporte qu'on lui a dit que, s'il voulait séjourner plus longtemps à Rome, il pourrait encore voir beaucoup d'autres sculptures antiques. W. Roscoe a fait graver le fac-simile de cette feuille.

Au verso, est une esquisse de la même main, d'après un relief antique, représentant un cavalier cuirassé et des piétons, un guerrier romain à gauche, et la figure d'une Victoire derrière eux. Dans le haut, on lit : *Fundatores quietis*, et à gauche : *Questa istoria si e allorche ditrast sono sotto uno archo sono dirimpetto all uno all altro.* — *Anticho.* Sur la feuille, à gauche, se trouvent encore deux rapides esquisses, d'après la statue de bronze du Tireur d'épine, qui est au Capitole, avec ces mots : *Questo e longnudo dello grecho, che ista in Chanpidoglio*, et près de la figure, vue de dos : *Chosi questo.* Ensuite, à droite, est dessiné à la plume et lavé à l'encre de Chine un torse de femme d'après une statue antique, avec ces mots : *Questa femina sta in chasa.....* L'écriture est coupée au bord. Enfin, notre artiste touriste dessina encore, à la plume, sur la même feuille, une amazone assise sur un cheval abattu à terre, également d'après l'antique, avec ces mots : *Questa chanolle sta in casa de Santa Chrocie.*

H.) Plan et élévation pour la restauration de l'Arc de triomphe de Titus à Rome. L'élévation est dessinée en perspective, selon l'usage du temps, et lavée à la sépia. Les figures de ce dessin sont mal dessinées, ce qui laisse supposer que c'est l'ouvrage d'un architecte. Dans la plaque du haut est reproduite au crayon l'inscription :

SENATUS
POPULUSQUE ROMANUS
DIVO. TITO. DIVI. VESPASIANI F.
VESPASIANO AUGUSTO.

573. *Joseph reconnu par ses frères.* — Ce sujet, dont la figure principale rappelle, il est vrai, celle du Christ, est considéré par erreur comme représentant le Sauveur avec les apôtres. Ce dessin, de la touche la plus spirituelle, est contemporain de l'exécution des peintures bibliques dans les Loges du Vatican. Il a été détaché du Livre de croquis et se trouve dans le boudoir de lady Leicester. Voyez Waagen, *Kunstwerke und Kunstler in England*, t. II, p. 514.

DANS LA SUCCESSION DE M. WILLIAM ROSCOE, A LIVERPOOL.

574. *Fragment d'une Sainte Famille.* — Le petit Saint Jean debout contre les genoux de la Vierge. Très-spirituelle esquisse à la plume. L'honorable auteur de la Vie de Laurent et de Jean de Médicis a fait graver ce dessin pour orner l'édition de son Histoire du règne de Léon X.

DESSINS PROVENANT DE LA SUCCESSION DE SIR THOMAS LAWRENCE, QUI SE TROUVENT ENCORE EN ANGLETERRE.

La plus riche collection de dessins qui, depuis celle de l'illustre amateur français Crozat, eût été réunie avec autant de connaissance que d'amour de l'art, c'était sans contredit la collection du président de l'Académie de Londres, Sir Thomas Lawrence. Les dessins de Raphaël qui s'y trouvaient en formaient la partie la plus précieuse. Ils provenaient surtout du cabinet de feu W. Young Ottley, qui les avait acquis la plupart du peintre Antonio Fedi à Florence. Ce n'était toutefois que la moitié de ceux que Fedi avait, en concurrence avec un commissaire de la République française, le peintre Wicar de Lille, trouvés dans les palais d'Italie ; l'autre moitié de cette collection fut achetée depuis par Wicar lui-même en 1824, comme nous l'avons raconté plus haut. La première collection de dessins que posséda Wicar avait été acquise par les frères Woodburn de Londres, en 1823, pour 11,000 scudi romains ; elle passa en majeure partie dans la possession de Lawrence. Il en fut de même des dessins que les mêmes marchands achetèrent la même année du marchese Antaldo Antaldi d'Ur-

bin, demeurant aujourd'hui à Pesaro. Parmi ces dessins, il s'en trouva quarante-cinq de Raphaël, qui restaient d'une collection plus nombreuse, provenant de Timoteo Viti, et dont une partie avait été vendue, en 1714, au célèbre amateur Crozat. Beaucoup de ces derniers dessins entrèrent également dans la collection Lawrence. D'autres sortaient des cabinets Paignon-Dijonval, Vivant-Denon, Roger de Lagoy, Revil, Brunet et autres, de Paris, ou des collections de Fries, à Vienne, et Verstegh, à Amsterdam. Plusieurs se trouvaient déjà depuis longtemps en Angleterre, et trois avaient été donnés à l'illustre peintre par le duc de Devonshire.

En 1831, nous avons essayé de faire, dans notre édition allemande, un catalogue complet des dessins de Raphaël que possédait Thomas Lawrence. Un catalogue de cent d'entre eux parut depuis, à l'occasion de leur exposition dans la galerie des frères Woodburn, à Londres, en juin 1836. Ces derniers avaient acheté pour 20,000 livres sterling toute la collection des dessins de Lawrence, et ils avaient en vain proposé au Musée Britannique de les acquérir.

En 1838, ils en vendirent seulement une partie au feu roi de Hollande, qui était encore à cette époque prince d'Orange. Parmi les dessins vendus, il se trouvait beaucoup d'originaux, qui, depuis la vente de 1850, à La Haye, ont été dispersés, ainsi que nous l'indiquerons plus précisément en parlant du catalogue de cette vente. Toutefois, la plus grande partie des dessins de Raphaël, qui appartenaient à l'ancienne collection Lawrence, passa dans la collection d'Oxford, comme nous l'avons rapporté. Néanmoins, avant cette cession, quelques dessins furent vendus isolément à différents amateurs, en Angleterre, et la plupart ne nous sont point connus. Au nombre des dessins vendus de la sorte, nous indiquerons seulement les neuf qui suivent. Quant à tous les autres, qui ont été indiqués en leur lieu et place, nous n'avons plus besoin de les citer.

575. *Abraham et Isaac.* — Esquisse de ces deux figures pour le plafond de la salle d'Héliodore, au Vatican, représentant le Sacrifice d'Abraham. Dessin à la plume. In-folio.

576. *Joseph reconnu par ses frères.* — Esquisse pour un des sujets en forme de frise, qui sont au-dessous des fenêtres des Loges, au Vatican. Dessin à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Petit in-folio en largeur.

Une copie de ce dessin se trouve dans la collection de Chatsworth.

Gravé par un élève de Marc-Antoine, 1540. Bartsch, t. XV, p. 11, n° 6.

577. *Le Christ.* — Figure assise, tenant une couronne dans la main. Esquisse pour le tableau du Couronnement de la Vierge, exécuté en 1503. Actuellement dans la galerie du Vatican.

578. *Deux études de draperie.* — Pour la Dispute du Saint-Sacrement;

l'une pour le Saint Grégoire, et l'autre pour la figure agenouillée derrière ce saint. A la pierre noire et rehaussé de blanc.

579. *Étude.* — Pour l'École d'Athènes. L'homme portant des livres, dans la partie gauche de la composition. Belle étude d'après nature.

580. *Un homme agenouillé.* — Les mains jointes et le regard tourné vers le bas. Demi-figure; de la jeunesse de Raphaël. Collection Antaldo Antaldi.

581. *Étude anatomique.* — Deux pieds et une tête. Dessin à la plume. Collection Antaldo Antaldi.

582. *Plusieurs esquisses d'enfants.* — Un portrait, au verso. C'est peut-être ce même dessin qui a passé, de la collection du roi des Pays-Bas (catalogue n° 6), dans celle de M. de La Salle, à Paris.

583. *Tête de jeune femme.* — On a cru reconnaître, dans ce dessin, tantôt la sœur de Raphaël et tantôt sa maîtresse; mais ce portrait (si c'est un portrait) ne ressemble point à cette dernière, et la première est inconnue, ce qui fait que ces suppositions sont tout à fait arbitraires. Le dessin est magistralement exécuté à la pierre noire. H. 12"; l. 9". Collection de lady Bentinck.

Pour ce qui est de quelques dessins de Raphaël, qui, à la vente de feu le roi Guillaume de Hollande, furent achetés par MM. S. Woodburn et Colnaghi, de Londres, et qui passèrent en Angleterre, nous renvoyons le lecteur à ce que nous disons, à la fin de ce Catalogue de dessins, sur la collection royale de La Haye et sur la vente qui en a été faite.

DESSINS DE RAPHAEL EN ESPAGNE.

Les collections royales, celle du duc d'Albe et autres, à Madrid, contenaient naguère de beaux dessins de Raphaël, qui ont tous été dispersés lors de l'invasion française en Espagne. Les dessins du duc d'Albe sont passés en Angleterre; mais on ne sait ce que sont devenus ceux qui se trouvaient dans les palais royaux. Autrefois, par exemple, on admirait à Buen-Retiro, encadré et sous glace, le dessin de la Bataille de Constantin. Cependant Richardson, qui cite ce dessin dans son *Traité de la peinture*, t. III, p. 15, dit seulement qu'on l'attribue à Raphaël. Ant. Ponz croit aussi qu'il avait été exécuté d'après la fresque. (Voyez *Viage en España*, t. VI, p. 121.)

Madame de Humboldt, épouse de l'ancien ambassadeur de Prusse à Madrid, avait vu au palais de S. Ildefonsa un dessin de Raphaël, à la sanguine, représentant une tête de femme, un peu inclinée, de grandeur naturelle. (Voyez le programme de la *Jenaer Literaturzeitung* de 1809, p. V-VIII.) On a perdu la trace de ces dessins. La seule collection, en Espagne, où nous ayons vu des dessins authentiques de Raphaël est la suivante.

DANS LA COLLECTION DE FEU DON JOSÉ DE MADRAZO, DIRECTEUR DES MUSÉES ROYAUX, A MADRID.

Cette collection a été formée par feu M. Madrazo, pendant son séjour en Italie. Elle contient, parmi quelques dessins fort beaux, les deux suivants qui sont bien de Raphaël.

584. *La Vierge de la maison Staffa Conestabile, à Pérouse.* — C'est une première pensée pour le tableau. La Vierge est tournée vers le côté gauche, tenant l'enfant Jésus dans ses bras; celui-ci regarde un globe qu'il tient dans sa main droite. Au verso, une autre esquisse pour une Sainte Famille. La Vierge tient l'enfant Jésus sur ses genoux et celui-ci reçoit une banderole que lui présente le petit saint Jean. A droite, saint Joseph. Au-dessus de ce groupe, on voit encore une tête d'ange. Ce dessin à la plume rappelle encore la manière du Pérugin. Petit in-4°.

585. *La Vierge.* — Avec plusieurs figures. La Vierge, assise, tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Elle est tournée vers le côté gauche, ainsi que plusieurs autres figures à peine reconnaissables. L'Enfant tourne sa tête en arrière vers le petit saint Jean, debout à gauche. Figures entières, à la plume. Ce dessin, qui se trouvait avec beaucoup d'objets d'art dans une caisse tombée à la mer pendant un naufrage, a beaucoup souffert de cet accident. In-folio.

ANCIENNES COLLECTIONS DISPERSÉES.

DANS LA COLLECTION CROZAT.

Nous citerons seulement ceux qui nous sont connus par le catalogue de vente et par l'ouvrage de Richardson, à l'exception de 66 feuilles que nous avons déjà citées plus haut dans différentes collections.

Une des plus riches collections d'objets d'art en tous genres, qui ait jamais existé, fut celle de Joseph-Antoine Crozat, à Paris. Il ne cessa de l'augmenter avec un zèle infatigable, depuis l'année 1683 jusqu'à sa mort, survenue en 1740. A l'exception des pierres taillées et des dessins, il la légua au marquis du Châtel. Les dessins devaient être, selon sa volonté testamentaire, vendus publiquement et la valeur distribuée aux pauvres. Il résulte de cette vente que ces dessins sont dispersés aujourd'hui dans le monde entier; beaucoup d'entre eux furent acquis par l'impératrice Catherine II, de Russie. P. J. Mariette cite, dans le catalogue de cette collection, 150 feuilles de Raphaël. Toutefois, il n'en décrit en détail pas plus d'un tiers.

Quant à la façon dont M. Crozat avait formé sa splendide collection de dessins, Mariette nous donne les renseignements suivants que nous empruntons à la préface de sa *Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat* (Paris, 1741, in-8°) :

« ..... Dès l'année 1683, c'est-à-dire dans le temps qu'il était encore à Toulouse, il avait commencé à acquérir des dessins de La Fage. Mais, quand M. Crozat fut venu à Paris, et qu'il eut vu entre les mains des principaux curieux les dessins des grands maîtres d'Italie, alors il n'épargna ni peines ni dépenses pour se procurer des ouvrages de ces maîtres du dessin. M. Jabach, dont le nom subsistera pendant longtemps avec honneur dans la curiosité, en vendant au roi ses tableaux et ses dessins, s'était réservé une partie des dessins, et ce n'étaient pas certainement les moins beaux; M. Crozat les acquit de ses héritiers. Il eut encore une partie de ceux qui avaient appartenu à M. de La Nouë, l'un des plus grands curieux que la France ait eus, et bientôt il réunit à son cabinet les dessins que l'illustre mademoiselle Stella avait trouvés dans la succession de M. Stella, son oncle, et qu'elle avait conservés précieusement toute sa vie. L'abbé Quesnel avait acheté les dessins de M. Dacquin, évêque de Séez, parmi lesquels il y en avait d'excellents de Jules Romain; il avait eu les débris de la fameuse collection de dessins du Vasari; il céda l'un et l'autre à M. Crozat, qui acheta encore, des héritiers de M. Pierre Mignard, deux volumes de dessins des Carraches, que cet habile peintre avait rapportés de Rome. Après la mort de M. Bourdaloue, de M. de Montarsis, de M. de Piles et de M. Girardon, tous noms célèbres dans la curiosité, M. Crozat choisit à leur vente ce qu'il y avait de plus singulier en dessins dans leurs cabinets. S'il fallait suivre M. Crozat dans toutes les acquisitions de dessins qu'il fit en France, on ne finirait point; car tout allait à lui, et il ne laissait rien échapper.

« Le sieur Corneille Vermeulen, fameux graveur d'Anvers, faisait assez

régulièrement tous les ans le voyage de Paris et il ne manquait guère d'apporter avec lui des dessins singuliers. Ces dessins étaient presque toujours pour M. Crozat; et c'est ainsi que sont entrés dans son cabinet plusieurs dessins de Raphaël et d'autres grands maîtres, d'une singulière beauté, et tous ces grands et superbes dessins de Rubens qui sortaient du cabinet d'Antoine Triest, évêque de Gand.

« Si quelque vente considérable de dessins était indiquée dans les pays étrangers, M. Crozat ne manquait pas d'y envoyer ses commissions. La vente du cabinet de milurd Sommers, à Londres, et celle de M. van der Schelling, à Amsterdam, ont augmenté son cabinet d'une infinité de dessins capitaux.

« Avec quel regret ceux qui ont connu particulièrement M. Crozat ne lui ont-ils pas souvent entendu parler du célèbre cabinet de M. Flinck de Rotterdam, que milord duc de Devonshire lui avait enlevé!

« Telles sont à peu près les acquisitions que M. Crozat a faites en France et dans les Pays Bas; mais, tout importantes qu'elles sont, elles ne paraissent pas cependant encore comparables à celles qu'il a faites en Italie. Dans le voyage qu'il y fit en l'année 1714, il rapporta de ce pays-là des trésors en fait de dessins. En passant à Bologne, il acheta des héritiers des sieurs Boschi leur cabinet tout entier, qui venait originairement du comte Malvasia. Il trouva à Venise, chez M. Checkelsberg, des têtes au pastel et d'autres dessins du Baroche qui sont sans prix. A Rome, il recueillit la collection de dessins de Carle degli Occhiali, celle d'Augustin Scilla, peintre sicilien, qui contenait un grand nombre de dessins de Polidor de Caravage, et celle du chanoine Vittoria, Espagnol, élève et intime ami de Carle Maratte. Mais l'occasion où il fut, ce semble, le mieux servi par la fortune, ce fut dans la découverte qu'il fit à Urbin d'une partie considérable de dessins de Raphaël, tous d'une condition parfaite, qui se trouvaient encore dans les mains d'un descendant de Timothée Viti, l'un des plus habiles disciples de ce grand peintre. J'ignore en quel temps M. Crozat vit passer dans son cabinet les dessins qui viennent des sieurs Mozelli de Vérone, et le recueil qu'avait formé un cardinal de la maison de Santa Croce, qui vivait à Rome dans le dernier siècle; mais ce qui est certain, ces deux collections ne contenaient que des dessins excellents. M. Crozat, de retour à Paris, continua d'entretenir des correspondances en Italie, et il en fit venir en différents temps la collection entière du sieur Pio de Rome, celle du sieur Lazari de Venise, du chevalier Ascagne della Pennas de Pérouse, dont il est parlé avec éloge dans la Description des peintures de cette ville, par le père Morelli, et enfin le beau choix de dessins que Laurent Pasinelli, fameux peintre de Bologne, s'était fait pour lui-même avec un goût digne de son savoir; à quoi il faut ajouter les dessins de don Livio Odescalchi, qui furent donnés à M. Crozat

lorsque S. A. R. monseigneur le duc d'Orléans, régent, acheta les tableaux de ce prince, etc., etc. »

Les dessins qui suivent sont probablement une partie de ceux qui avaient été acquis à la vente, par ordre de Catherine II; ils doivent en grande partie se trouver aujourd'hui dans la collection impériale à Saint-Pétersbourg. Nous ajouterons à chaque article le numéro qu'il porte dans le catalogue de P. Mariette.

Sujets de l'Ancien Testament.

586. *Jacob béni par son père Isaac.* — Esquisse pour la peinture des Loges. Exécutée au bistre et rehaussée de blanc. N° 124, catalogue Mariette.

587. *Le Sacrifice d'Abraham.* — Dessin en forme de frise, pour le tableau des Loges. N° 107. Un dessin semblable se trouve dans la collection royale d'Angleterre.

Sujets du Nouveau Testament.

588. *La Naissance du Christ.* — Marie et Joseph en adoration. N° 120.

589. *Le Massacre des Innocents.* — Une des trois parties qui furent exécutées en tapisserie. N° 119.

590. *Madeleine au festin de Simon.* — N° 120.

Grav. en clair-obscur par Hugo da Carpi, Bartsch, t. XII, p. 40, n° 17, et Marc-Antoine, Bartsch, t. XIV, n° 23.

591. *Pietà*, ou le Christ mort sur les genoux de la Vierge, avec Joseph d'Arimathie et Madeleine. — Première esquisse pour la predella du tableau d'autel des religieuses de S. Antoine de Padoue. N° 101.

592. *La Sainte Vierge* au pied de la Croix, et des études de draperies.— N° 105. Mariette cite, sans aucune indication plus précise, une gravure faite d'après ce dessin.

593. *Sept tetes d'apôtres,* pour la tapisserie de : *Conduis mon troupeau.* — N° 110. Richardson dit que ce dessin est à la sanguine.

594. *L'Apôtre saint Paul à Lystre.* — Déchirant ses vêtements. Esquisse. Au verso, un dessin d'Albert Dürer, selon Richardson.

Madones.

595. *Esquisse pour la Belle Jardinière.* — Sur la même feuille, quelques études pour la Mise au tombeau, du palais Borghèse. N° 104.

596. *Pour la Vierge au Baldaquin.* — Deux figures nues, debout, puis une jambe et un pied pour les saints du même tableau.

Gravé par le comte de Caylus.

597. *La Vierge avec l'Enfant et le petit saint Jean.* — Au verso, l'es-

quisse d'une figure se tirant une épine du pied. (Vraisemblablement d'après la statue du Capitole.)

580. *La Vierge assise*, avec l'enfant Jésus debout. Richardson avait vu ce dessin ainsi que le précédent dans le cabinet Crozat.

581. *La Sainte Famille avec l'enfant Jésus assis sur un agneau.* — Légère esquisse. Peut-être est-ce la même qui fut vendue, en 1738, à la vente du cabinet du comte de Fraula pour 16 florins. H. 12"; l. 8" 6"'.

582. *Une Sainte Famille.* — A la plume. Ce dessin et le précédent se retrouvent dans le catalogue de la collection de Pierre-Jean Mariette, contrôleur général de la grande chancellerie de France, rédigé par Basan. (Paris, 1775, in-8°.)

583. *La sainte Vierge apprenant à lire à l'enfant Jésus.* — Petite composition légèrement dessinée à la plume et lavée.

584. *Tête de la Vierge.* — Etude pour la composition qui précède. A la pierre noire.

Ces deux dessins sont décrits comme provenant du cabinet Crozat, dans le catalogue de la collection de M. Huquier de Paris. Vendus, le 14 septembre 1761, à Amsterdam (nos 1 et 2), pour 53 florins 10 st.

Sujets religieux.

585. *Saint Michel.* — Dessin achevé pour le petit tableau, de la jeunesse de Raphaël, qui est au musée du Louvre. Catalogue Mariette, n° 102.

Esquisses pour les fresques aux Stanze du Vatican.

586. *Pour l'Incendie du Bourg.* — La femme qui porte de l'eau, sur le devant du tableau, à droite (Richardson). C'est vraisemblablement le dessin duquel il se trouve une contre-épreuve dans la collection de l'Académie de Dusseldorf.

Sujets mythologiques.

587. *Tête de Jupiter.* — Carton pour la composition de Jupiter embrassant l'Amour, fresque de la Farnésine. N° 113.

588. *Vénus montre Psyché à l'Amour.* — Esquisse pour la fresque à la Farnésine. N° 122.

Esquisses et Études.

589. *Une figure de femme agenouillée.* — Les mains jointes et le regard douloureusement levé vers le ciel. Légère esquisse à la plume; la partie inférieure n'est point terminée.

Grav. par le comte de Caylus.

590. *Tête d'une femme âgée.* — Carton. N° 112.

591. *Tête de femme.* — Carton. N° 113. Ce fragment, ainsi que le précédent, pourraient avoir fait partie du carton de la Transfiguration, d'au-

tant plus que dans le catalogue ils sont cités parmi d'autres fragments de ce carton.

592. *Trois enfants.* — L'un, debout au milieu, les autres, assis, s'appuyant contre lui. Légère esquisse à la plume.

Gravé par le comte de Caylus.

593. *Un enfant agenouillé.* — Dessiné à la pierre noire et de grandeur naturelle. (RICHARDSON.)

594. *Une figure portant un objet indistinguable.* — (RICHARDSON.)

595. *Esquisse pour l'église Saint-Pierre à Rome.* — Richardson, qui rapporte avoir vu ce dessin dans la collection Crozat, n'en donne malheureusement aucune description. Peut-être est-ce le même qui est indiqué comme offrant l'esquisse de la façade de l'église Saint-Laurent à Florence.

DESSINS QUI SE TROUVAIENT DANS LA COLLECTION DE FEU M. DE SAINT-MORYS, A PARIS.

Cet amateur avait recueilli une très-riche et précieuse collection de dessins de grands maîtres. Il eut l'intention de la publier, en un recueil in-folio, dont il fit les gravures lui-même à l'eau-forte, mais la Révolution entrava ses projets. On ne possède qu'un très-petit nombre d'exemplaires de ce Recueil, intitulé : *Choix de dessins de la collection de M. de Saint-Morys, gravés en imitation des originaux faisant à présent partie du Musée national*[1].— Dans l'exemplaire que possède M. Frédéric Reiset, conservateur des dessins du Louvre, qui a bien voulu nous permettre d'en prendre connaissance, on trouve la note manuscrite suivante :

« Il n'existe que cinq exemplaires de cette suite de gravures d'après des dessins faisant partie de la collection de mon père. Les cuivres ont été pris dans la maison, rue Vivienne, à l'époque où on avait besoin de ce métal pour fondre des canons.

« Le jeudi 10 mai 1810.

« VIALART SAINT-MORYS. »

Ce volume contient 131 planches imitant des dessins, qui ne se trouvent cependant pas tous dans la collection du Louvre. Ceux qui manquent ont passé en Angleterre. Les gravures faites par M. de Saint-Morys sont toutes en sens inverse, tandis que quelques-unes, exécutées par M. Lelu, ont été gravées dans le sens du dessin. Voici ceux qui, dans ce recueil de facsimile, sont attribués à Raphaël.

[1] Il existe encore une autre édition faite à Londres sous ce titre : *Disegni originali d'eccellenti pittori incisi ed imitati nella loro grandezza e colore*, 4 parte, London, 1794, grand in-folio. Ce volume doit contenir 175 sujets sur 95 feuilles, avec deux titres. Voy. R. Weigel, *Kunst-Catal.*, n° 9890.

Planche 7. — Une femme légèrement vêtue, tenant la main droite d'un enfant qui se presse contre elle. Elle paraît avoir une courte épée dans sa main gauche, tandis qu'elle regarde vers le bas, de l'autre côté, et non vers un homme marchant au côté droit, qui regarde aussi, étonné, vers le côté gauche en étendant son bras droit. Signé : *Raffaello invenit, de Saint-Morys sculpsit*, 1783. In-foliu en largeur. Ce dessin se trouve à présent dans la collection du Louvre.

8. *La Philosophie.* — Bas-relief qui est placé sous la statue de Minerve dans l'École d'Athènes. In-4°. Un dessin semblable, qui peut-être est le même, se trouve dans la collection du Louvre; mais il n'est point assurément de Raphaël.

9. *Adam recevant des mains d'Ève le fruit défendu.* — Au côté gauche, il y a, en outre, un enfant couché par terre. Première esquisse à la plume pour le Premier Péché.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, n° 1. In-folio.

Ce dessin a passé, de la collection de Lawrence, dans celle d'Oxford.

10. *La femme de l'Incendie du Bourg.* — Qui est à genoux étendant ses bras. In-folio.

11. *La Mise au tombeau.* — C'est la composition nommée la Mort d'Adonis. Ce dessin se trouve au verso de la feuille n° 9, avec l'Adam qui est également dans la collection d'Oxford. La collection du Louvre n'en possède qu'une copie.

12. *Deux femmes assises.* — L'une vis-à-vis de l'autre. Celle du côté druit étend son bras. Ce dessin paraît être de Michel-Ange. In-folio en largeur.

13. *Une jeune femme.* — Demi-figure vue de profil. Sa tête est couverte d'une espèce de turban. Elle tient sur ses genoux un enfant dont le mouvement est très-vif et qui pose sa main gauche sur le bras de sa mère. Cette esquisse paraît être une première pensée pour la Madone de la galerie Bridgewater. Au côté droit, est une jeune mère debout qui regarde tendrement l'enfant qu'elle tient sur son bras et qui l'embrasse. Beau dessin à la plume, actuellement au Louvre. In-folio. Signé : *Bourgoin Vialart de Saint-Morys sc.*

14. *Un roi ou juge, assis.* — Sur un siége élevé sur deux marches. Il étend sa main gauche vers un homme qui est à genoux devant lui et qui élève sa main pour parler ; derrière lui se trouvent debout deux autres figures d'hommes. Composition en largeur, dessinée à la plume, lavée et rehaussée de blanc.

14 *bis. Un juge assis sur un siége elevé.* — Un jeune homme lui présente un objet que l'on ne saurait distinguer, tandis qu'un scribe, le pied posé sur une marche, écrit sur son genou. A droite, un homme barbu, qui

le milieu, la demi-figure du Père Éternel qui bénit et la colombe qui descend. Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc. *P. Lelu sculp.* In-folio en largeur. Cette composition a quelque analogie avec la gravure de Marc de Ravenne. Bartsch, nº 15.

25. *L'inhumation d'un vieillard dans une église.* — Deux hommes le descendent dans un caveau. Au premier plan, un homme, vu de dos, debout, et un jeune homme affligé, assis par terre, tandis que deux hommes viennent de droite et de gauche. Esquisse à la plume, lavée et rehaussée de blanc. Dessin cintré. Petit in-folio en largeur.

De Bourgoin Vialart de Saint-Morys sculp. — Houdainville, 10 juin 1787.

26. *Un prophète* ou *apôtre.* — A longue barbe, assis et vu de face. Il appuie sa main droite sur un livre; le bras gauche est enveloppé dans un manteau. Belle esquisse à la plume, de 1504 ou 1505. Petit in-folio.

27. *Une femme assise avec deux enfants qui se caressent.* — La figure principale est esquissée trois fois dans des mouvements différents. Ce dessin paraît avoir servi pour un tableau représentant une Vierge avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean. Feuille en largeur.

28. *Tête de femme.* — D'un certain âge, couverte d'une étoffe, tournée vers la droite et vue de trois quarts. Presque de grandeur naturelle. Ce dessin porte cette inscription : *Portrait de la mère de Raphaël Sanzio d'Urbin, fait à la plume, de même grandeur, par lui.* Au côté droit de la feuille se trouve, en outre, le fragment d'une tête de femme qui regarde vers le haut.

30 *bis. Le Triomphe du roi David.* — Esquisse pour la fresque des Loges du Vatican. In-folio en largeur.

32. *La coupe de Joseph trouvée dans le sac de Benjamin.* — Trois hommes, avec trois ânes, au côté gauche. Vis-à-vis, l'homme qui trouve la coupe, et huit frères de Joseph. In-folio en largeur.

Cette composition a été gravée par Bonasone. Bartsch, nº 6. De même, par le Maître au monogramme P. V. O. Bartsch, t. XV, p. 547.

76. *Un pape porté en procession.* — Comme il a une barbe, on peut croire que c'est Jules II. Il est assis sur un siége porté par quatre hommes; deux suisses marchent à ses côtés et il est suivi par un cardinal monté sur un mulet. En tout, dix figures. Nous avons vu ce dessin à la plume dans le vol. V du Recueil de l'École Romaine au Louvre.

DANS LA COLLECTION APPARTENANT AU FEU ROI GUILLAUME II,

Vendue à La Haye, au mois d'août 1850.

Le roi de Hollande, amateur passionné, était encore prince d'Orange lorsqu'il acheta, en 1838, des frères Woodhurn de Londres, une quantité considérable de dessins de maîtres anciens, provenant en grande partie

de la fameuse collection du célèbre peintre anglais sir Thomas Lawrence. Parmi ces dessins, il y en avait 80 attribués à Raphaël; mais plus de la moitié, il faut le déclarer, n'étaient que des copies ou des ouvrages de son école, quoique parmi ces derniers quelques-uns soient d'une grande beauté. De ceux qui, sans contredit, sont originaux du grand maître, 15 furent achetés pour l'Angleterre, 9 pour l'Allemagne, 7 pour la France et 5 restèrent en Hollande. Le plus grand nombre de ces 80 dessins (38 feuilles) fut racheté par M. Samuel Woodburn de Londres; 6 autres, par l'entremise d'autres acquéreurs, passèrent également en Angleterre. Parmi les 13 feuilles qui restèrent en Hollande se trouvaient les cinq têtes, fragments de cartons des Actes des Apôtres, qui ne furent point vendus, faute d'une enchère suffisante. Comme il peut être intéressant pour l'étude des dessins de Raphaël d'avoir sous les yeux la description complète de ceux, authentiques ou non, qui figuraient dans cette collection, nous donnons donc ici cette nomenclature avec le renvoi aux numéros du catalogue de vente. Quant aux acquéreurs de ces dessins, nous ne les avons nommés que pour les dessins vraiment originaux de Raphaël.

a.) *Dieu sépare la lumière des ténèbres.* — Dessin à la sépia pour les Loges du Vatican. In-4°. N° 29. C'est une copie; l'original se trouve chez le comte Ranghiasei à Gubbio. Vendu 75 florins.

b.) *Le Premier Péché.* — Dessin à la plume, d'après la fresque de Michel-Ange, à la chapelle Sixtine. Collection Lawrence. N° 77. C'est à tort qu'on attribue ce dessin à Raphaël; il est traité d'une manière toute différente, et bien plus timide que la sienne. Vendu 25 florins.

c.) *Dieu montrant l'arc-en-ciel à Noé.* — Beau dessin à la sépia et rehaussé de blanc pour les Loges du Vatican. Catalogue, n° 115. Acheté pour l'Institut des Beaux-Arts à Francfort-sur-Mein. Vendu 510 florins.

d.) *Le Sacrifice de Noé.* — Dessin lavé à la sépia et rehaussé de blanc. Collections Revil et Lawrence. N° 34. Vendu 120 florins. Une autre copie de ce dessin, qui a été fait pour les Loges du Vatican, se trouve à Vienne.

e.) *La Fuite de Loth avec ses filles.* — Esquisse à la sépia pour la fresque des Loges du Vatican. Collections de la reine Christine de Suède, Crozat, Mariette, Rutgers (n° 452, vendu pour 66 florins), Willes, Durovcray, Dimsdale, Lawrence. H. 8" 9'"; l. 11". N° 69. Vendu 120 florins à M. S. Woodburn de Londres. — Une copie de ce dessin se trouve dans la collection Albertine à Vienne.

f.) *Le Songe de Jacob.* — N° 58. Collection Lawrence. C'est une copie au bistre. Vendu 200 florins.

g.) *Joseph expliquant son rêve à ses frères.* — Composition de la fresque aux Loges du Vatican. Lavé à la sépia. Vendu 220 florins. N° 85 de la collection Lawrence. L'original se trouve dans la collection Albertine à Vienne.

h.) Moïse enfant, sauvé des eaux par la fille de Pharaon. — Esquisse largement lavée à la sépia pour les Loges du Vatican. Ce dessin fut donné, en 1721, par le docteur Mead de Londres à Ant. Mar. Zanetti, qui le légua à M. Flinck de Rotterdam. Ce fait est consigné par Zanetti lui-même au verso du dessin. Plus tard, il passa dans la possession du cardinal Valenti à Rome, et J. Strut l'a gravé en 1747. N° 41. Acheté par M. Woodburn au prix de 230 florins. — Il existe plusieurs copies de ce dessin ; l'une, de Timoteo Viti, se trouve dans la collection de Stockholm ; nous en avons vu une autre dans le cabinet de feu M. W. Roscoe, à Liverpool, et une troisième chez madame Forster, à Paris.

i.) Le Passage de la mer Rouge. — Dessin à la sépia et rehaussé de blanc, pour les Loges du Vatican. N° 76. Collections Jabach, Crozat, Willes, Duroveray, Dimsdale, Lawrence. Acheté, pour la collection du Louvre, 400 florins.

j.) Plusieurs sujets de la Vie de Joseph. — Très-beau dessin lavé au bistre et rehaussé de blanc. N° 109 de la collection Lawrence. C'est l'ouvrage d'un élève de Raphaël, qui s'est servi, selon son bon plaisir, de diverses compositions de son maître. Vendu 1,050 florins à M. Woodburn.

k.) Deux prophètes assis. — Ils tiennent des banderoles de parchemin. Des anges, à leurs côtés, portent des tablettes. N° 31. Dessin à la plume, très-hardiment exécuté dans la manière de Michel-Ange, par quelque élève de Raphaël. Vendu 205 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 24.

l.) David et Bethsabé. — Composition des Loges du Vatican, lavée à la sépia et rehaussée de blanc. Catalogue, n° 56. Vendu 60 florins.

m.) L'Annonciation. — Petit carton pour la peinture du gradin placé sous le Couronnement de la Vierge, de l'année 1503, actuellement au Vatican. Dessin à la plume et lavé. Il a été piqué pour le calque. H. 11" 3'''; l. 16" 9'''. N° 79. Collections Ottley, Lawrence. Acheté, pour la collection du Louvre, 1,075 florins.

n.) L'Adoration des bergers. — L'enfant Jésus, assis sur une selle d'âne, est soutenu par un ange. La Vierge, agenouillée à droite, saint Joseph à gauche, et derrière lui deux bergers en adoration. Très-beau dessin à la plume, dans la manière péruginesque du maître. N° 22. H. 7" 3'''; l. 10" 3'''. Collections Ottley, Lawrence. Acquis, par M. Weber, de Bonn, moyennant 605 florins.

Publié dans *The italian School of design.*

o.) L'Adoration des Mages. — Riche composition de Jules Romain, pour la tapisserie du Vatican. N° 78. Collection Lawrence. Vendu 100 florins.

p.) *Autre Adoration des Mages.* — Composition de la fresque du Vatican. Au bistre. N° 72. Vendu 30 florins.

q.) *Le Bapteme du Christ.* — Dessin à la plume pour la fresque aux Loges du Vatican. N° 110. Vendu 250 florins.

r.) *Le Christ assis.* — De la composition des Cinq Saints. Dessin au crayon noir. N° 55. Collections Ploos van Amstel, Verstegh, Dimsdale, Woodburn. Vendu 250 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 18.

s.) *Tête d'un apôtre, et deux mains.* — Étude d'après nature pour l'apôtre qui se trouve au centre du tableau de la Transfiguration. Magistralement dessiné à la pierre noire. H. 10" 6'''; l. 8". N° 51. Collections van Rover de Rotterdam, Lawrence. Acheté, par M. Piscatore, de Paris, 360 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 26.

t.) *Tête de l'apôtre saint André.* — Dans le tableau de la Transfiguration. Exécuté de la même manière que le précédent et piqué aux contours pour le calque. H. 15" 9'''; l. 13" 9'''. Au verso, est écrit : *From the Duke of Devonshire to Sir Thomas Lawrence. June* 1828. N° 43. Acquis, par M. Woodburn, de Londres, 310 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 29.

u.) *La femme à genoux.* — Vue de dos, qui est sur le devant dans le tableau de la Transfiguration. Faible dessin de la demi-figure, à la pierre noire. N° 75. Collections Flinck, duc de Devonshire, Lawrence. Vendu 260 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 28.

v.) *Deux apôtres endormis.* — Étude pour le tableau du Christ au mont des Olives, qui était autrefois dans la possession du prince Gabrieli, à Rome, et qui est actuellement en Angleterre. Dessin à la pointe de métal et rehaussé de blanc, sur papier jaune. Il est d'une exécution roide, et paraît être une copie de Timoteo Viti, d'après Raphaël. N° 26. Collection Lawrence. Vendu 100 florins.

x.) *Études pour la Mise au tombeau.* — Du palais Borghèse. Deux feuilles, contenant le groupe de trois femmes qui soutiennent la Vierge évanouie ; ensuite, du même groupe, la Vierge et la femme derrière elle, avec les squelettes dessinés dans les figures. De plus, à part, trois têtes de femmes. Dessin à la plume, d'un haut intérêt. H. 2"; l. 8". N°s 45 et 46. Collections Antaldi, Lawrence. Acquis, par M. Leembrugge, d'Amsterdam, 1,230 flor.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n°s 8 et 9.

y.) *La Mise au tombeau.* — Ce beau dessin à la plume, contenant neuf figures, paraît être une première pensée pour le tableau du palais Bor-

glèse, lequel toutefois en diffère dans plusieurs parties. La sainte Vierge s'approche ici avec deux femmes, tandis que, dans le tableau, elle s'évanouit, soutenue par plusieurs femmes. Le groupe des hommes est presque le même, et la Madeleine embrasse aussi la main du Sauveur. Au verso, se trouve l'esquisse d'une figure d'Abraham pour la scène du Sacrifice. H. 9" 3'"; l. 12" 6'". Collections Crozat, Lagoy, Dimsdale, Lawrence. N° 174. Acquis, par M. Chambers Hall, de Londres, 2,000 florins.

z.) *La Mise au tombeau.* — La Vierge et Joseph d'Arimathie tiennent le corps du Christ pour le déposer dans un sarcophage. Madeleine est à genoux à ses pieds; deux hommes et deux femmes sont debout. Beau dessin à la plume, légèrement lavé, et d'une ordonnance très-symétrique. Il paraît être de l'année 1505. H. 9" 6'"; l. 10" 9'". Collections de La Noue, de Julienne et Lawrence. N° 178. Acquis, par M. Woodburn, de Londres, 950 florins.

Une copie trompeuse, de Timoteo Viti, se trouve à l'Institut des Beaux-Arts, à Francfort-sur-Mein.

aa.) *Le Christ pleuré par ses disciples et les trois Marie.* — Il repose sur les genoux de la sainte Vierge, qui est évanouie et soutenue par deux saintes femmes; une femme debout soulève le manteau qui couvre sa tête. Les jambes du Christ sont posées sur les genoux de sainte Madeleine assise, qui les embrasse en tournant son regard vers la sainte Vierge. Joseph d'Arimathie est debout à gauche, et saint Jean avec un autre disciple de l'autre côté. Ce sont huit figures et une tête. Ce dessin à la plume, d'une beauté surprenante, paraît être de 1505, lorsque Raphaël n'avait pas encore complétement adopté la manière florentine. H. 13" 3'"; l. 15" 9'". Collections Mariette, Zanetti, comte de Fries, Lawrence. N° 49. Acquis, pour la collection du Louvre, 6,900 florins.

Gravé par Agricola en 1817, et dans la *Lawrence Gallery*, n° 25.

bb.) *La Résurrection du Christ.* — Riche composition à la plume, in-folio. Ce dessin est tout au plus de l'invention d'un élève de Raphaël. Collection Woodburn. N° 68. Vendu 170 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 27.

cc.) *La Sainte Famille au Palmier.* — Étude à la pointe de métal pour la sainte Vierge et l'enfant Jésus, ainsi que pour la tête du saint Joseph sans barbe, exécutés dans le tableau rond qui a passé de la galerie d'Orléans dans celle du duc de Bridgewater. H. 9"; l. 6". Collections Lagoy, Dimsdale et Lawrence. N° 33. Acquis, pour la collection du Louvre, 690 fl.

Eau-forte de Roger-Lagoy. — Landon, n° 229.

dd.) *La Belle Jardinière.* — La sainte Vierge, tournée vers la droite, tient l'enfant Jésus debout devant elle. Le petit saint Jean, à gauche, l'adore à genoux et semble tenir un chien. Spirituelle esquisse à la plume.

Collections R. P. Knight et Lawrence. N° 30. Acquis par M. de Vos, d'Amsterdam, pour 410 florins. Ce même dessin ou un autre tout semblable de motif a figuré successivement dans les collections Crozat, Mariette et Revil.

C. Metz en a fait une gravure en 1798. De même, Adam Bartsch, en contre-partie, 1787; et, en dernier lieu, Jos. Keller l'a gravé d'après un autre dessin.

ee.) La sainte Vierge avec l'enfant Jésus sur ses genoux. — Figures entières. Beau dessin à la plume, dans la manière péruginesque du maître. H. 8" 6'''; l. 5" 9'''. Collections Ottley et Lawrence. N° 81. Acquis, pour l'Institut des Beaux-Arts de Francfort, 750 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 2.

ff.) Sainte Famille. — La sainte Vierge est agenouillée à droite avec le petit saint Jean; saint Joseph est assis au côté gauche, près de l'enfant Jésus, qui est à terre et qui tend ses bras vers sa mère. Lavé au bistre et rehaussé de blanc. H. 7" 9'''; l. 9" 9'''. Collections Revil, Dimsdale, Lawrence. N° 176. C'est un beau dessin de l'école de Raphaël. Vendu 775 florins.

gg.) Tete de Vierge. — Vue presque de face, le regard baissé, et couverte d'un voile. Etude d'après nature, à la pointe de métal, faite pendant les premiers temps du séjour de Raphaël à Florence. Selon le Catalogue de M. Woodburn, ce serait le portrait de la sœur de Raphaël. Cette assertion est dénuée de tout fondement, lors même que le dessin daterait de 1506, car Elisabeth Sanzio n'était alors âgée que de douze ans. Au verso se trouve une esquisse, non terminée, d'un jeune homme. H. 10" 3'''; l. 7" 6'''. N° 42. Collections Ottley et Lawrence. Acquis, par M. Woodburn, 1,700 florins.

Publié dans *The italian School of design*, n° 47.

hh.) La Vierge de Fuligno. — Première pensée pour cette Madone. L'enfant Jésus diffère ici, dans sa pose, de celui du tableau. Au crayon noir et blanc, sur papier bleu. Ce dessin a beaucoup souffert et ne paraît pas être original. H. 15" 9'''; l. 10" 6'''. N° 39. Collections Wicar et Lawrence. Vendu 470 florins.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, n°s 52 et 53.

ii.) L'enfant Jésus. — Pour la Grande Sainte Famille du Louvre. Dessin à la sanguine. N° 25. Collection Woodburn. Vendu 195 florins.

L'original est dans la collection de Florence.

jj.) La Vierge au Poisson. — Ce dessin très-travaillé au bistre nous offre la composition complète du tableau; mais rien n'y trahit la main de Raphaël. Collections Gelosi de Turin et Woodburn. N° 32. Vendu 590 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 20.

kk.) La Vierge et saint Nicolas de Tolentino. — Elle est assise sur un

trône et tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Celui-ci se retourne vers un jeune saint à gauche et lui donne la bénédiction. Le fond offre une architecture semblable à celle du tableau que le Pérugin a peint pour l'hôtel de ville de Pérouse, et qui est actuellement au Vatican. Belle esquisse à la plume, de la jeunesse de Raphaël. H. 9" 3'"; l. 6" 3'". N° 5. Collections P. H. Lankrinck, Dawson, Turner et Lawrence. Acquis, pour l'Institut des Beaux-Arts de Francfort, 665 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 1.

ll.) La Mort et *le Couronnement de la Vierge.* — Dans la partie inférieure du dessin, elle est couchée sur une litière, entourée des apôtres. Un chœur d'anges se développe sur les côtés. Dans la partie supérieure cintrée, Jésus-Christ couronne la sainte Vierge; des saints sont assis à ses côtés. Beau dessin à la plume, lavé à la sépia et rehaussé de blanc. H. 15"; l. 10" 6'". Collections Borghèse, à Rome, et Lawrence. N° 73. On a supposé que ce dessin était la première pensée pour le tableau d'autel que Raphaël s'était engagé à peindre pour les religieuses de Monte Luce, à Pérouse; mais cette supposition n'est pas admissible, en ce que ce dessin est seulement l'ouvrage d'un élève de Raphaël. Vendu 150 florins.

mm.) Tête de l'apôtre saint Jacques le Majeur. — Pour le Couronnement de la Vierge, tableau de l'année 1503. Etude, à la pierre noire, de la tête d'un jeune homme, tournée vers la gauche et regardant en haut. H. 10" 9'"; l. 8" 6'". Collections Ottley et Lawrence. N° 61. Acquis, par M. Leembrugge d'Amsterdam, 600 florins.

Publié dans *The italian School of design*, p. 50, sous la dénomination de « Tête d'ange pour la Dispute du Saint-Sacrement. »

nn.) Étude pour un Christ. — A la pierre noire. N° 140. Collection Woodburn. Vendue 120 florins.

oo.) Trois anges. — Demi-figures. Planent en adoration. De plus, un bras. Faible esquisse au crayon noir. N° 80. Collection Woodburn. Vendu 45 florins.

pp.) Saint Martin. — Il est à cheval et, avec son épée, il partage son manteau; près de lui, un homme sauvage avec des cornes. Ce dessin est un essai de la jeunesse du grand maître, peu de temps après son entrée chez le Pérugin. Sur le verso, le Baptême du Christ, dessiné par le Pérugin lui-même. H. 11"; l. 8" 3'". N° 69. Collections du comte Baglione et Lawrence. Acquis, pour l'Institut des Beaux-Arts de Francfort-sur-Mein, 365 florins.

qq.) Saint Michel terrassant Satan. — Dessin très-fini au bistre, d'après le grand tableau du musée du Louvre. N° 50. Collection Woodburn. Vendu 430 florins.

rr.) Sainte Cécile. — Même composition que celle gravée par Marc-Antoine. Bartsch, n° 116. Dessin très-soigné, lavé au bistre et rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 10" 9'''; l. 6" 6'''. Catalogue, n° 65. Collections de Piles, Paignon-Dijonval, Morel de Vindé, Dimsdale et Lawrence.

Gravé par Elie Cheron en 1706; par Nic. Bruyn, dans le goût néerlandais. Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 21.

Un dessin, d'un format un peu plus grand, également exécuté au bistre, se trouve dans la collection Albertine à Vienne. Mais ni l'un ni l'autre ne sont des originaux. Vendu 700 florins.

ss.) Étude pour la Dispute du Saint Sacrement. — C'est la tête de l'homme qui est sur le devant, à gauche; son vêtement et quelques mains. Belle étude d'après nature, à la pointe de métal, mais qui a malheureusement un peu souffert. C'est par erreur que l'on a cru y reconnaître le portrait du Bramante. H. 16" 3'''; l. 11". Collections Wicar, Ottley et Lawrence. N° 67. Acquis, pour la collection du Louvre, 420 florins.

tt.) Autre étude pour la même fresque. — C'est la moitié de la partie inférieure à gauche de la composition, mais un peu différente de l'exécution. Dix-sept figures nues, spirituellement dessinées à la plume d'après nature. H. 11"; l. 16" 6'''. N° 70. Ce beau dessin a passé par les collections Crozat, Mariette, Lagoy, Dimsdale et Lawrence. Acquis, pour l'Institut des Beaux-Arts de Francfort, 1,510 florins.

Il a été gravé en contre-partie par le comte de Caylus pour le *Cabinet Crozat*. — Photographié par Schæfer.

uu.) Diogène. — Étude pour l'École d'Athènes. C'est d'abord la figure entière avec la draperie à côté d'elle; en outre, dessinés plus exactement, le bras droit et les jambes. A la pointe de métal, sur papier teinté rose. H. 9" 9'''; l. 11" 3'''. N° 54. Collections Wicar, Ottley et Lawrence. Acquis, pour l'Institut des Beaux-Arts à Francfort, 680 florins.

Publié dans *The italian School of design*.

vv.) L'empereur Justinien remettant les Pandectes à Tribunianus. — Cette esquisse, pour une des fresques de la salle della Segnatura au Vatican, est dessinée à la pointe du pinceau, avec une couleur brunâtre, et retouchée en quelques parties à la plume par le maître lui-même. H. 13" 6'''; l. 7" 9'''. N° 38. Collections W. Reveley et Lawrence. Acquis, pour l'Institut des Beaux-Arts à Francfort, 390 florins.

xx.) Tête d'une Muse. — Pour le Parnasse. C'est celle qui est placée dans le groupe à droite de l'Apollon, et qui porte une espèce de turban. Presque de grandeur naturelle, vue de trois quarts et tournée vers la droite. Dessin d'après nature, à la pierre noire, mais retouché en quelques parties. N° 24. Collections Vilenbrock et Lawrence. Acquis, par M. Colnaghi, de Londres, 500 florins.

Gravé par B. Picart, en 1725, n° 8 de ses *Impostures innocentes*, et publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 22.

yy.) *Alexandre fait déposer les œuvres d'Homère dans le sarcophage d'Achille.* — Dessin à la sanguine, répondant tout à fait à la gravure de Marc-Antoine. Bartsch, n° 207. H. 10"; l. 16" 9"'. N° 177. Collections Reynolds, Randon de Boisset et Lawrence. Vendu 400 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 14.

yy bis.) *Défaite des Sarrasins près du port d'Ostie.* — Dessin lavé à la sépia, rehaussé de blanc, répondant, en toutes ses parties principales, à l'exécution de la fresque. Paraît être une copie d'après l'original que Raphaël présenta au pape Léon X. H. 16" 3"'; l. 25". N° 53. Collection Woodburn. Vendu 170 florins.

zz.) *Attila effrayé par l'apparition de saint Pierre et saint Paul.* — Ce dessin, qui diffère de l'exécution à fresque au Vatican, est copié du dessin original que possède le musée du Louvre. A la sépia et rehaussé de blanc. N° 44. Collections Dawson, Turner et Lawrence. Vendu 100 florins.

aaa.) *Zoroastre, l'écrivain et une troisième figure de l'École d'Athènes.* — Copie à la sanguine d'après un dessin original, aujourd'hui disparu. N° 63. Collections Richardson et Woodburn. Vendu 200 florins.

bbb.) *Mercure et Psyché.* — Composition de la fresque de la Farnésine. Dessin soigneusement traité à la sanguine. N° 35. Collections Arundel et Lawrence. Vendu 130 florins.

ccc.) *Vénus assise au festin des Dieux.* — Fresque de la Farnésine. Vénus est vue de dos; une autre déesse est aussi indiquée. Copie à la sanguine. N° 23. Collections Antaldi et Lawrence. Vendu 260 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 19.

ddd.) *L'Amour vole, tenant un étendard.* — De grandeur naturelle. Carton exécuté à la pierre noire. Cet Amour ressemble à celui qui, dans une des lunettes de la Farnésine, emporte les attributs de Mars. N° 7. Vendu 200 florins.

eee.) *Timocléa, noble dame de Thèbes, amenée par des soldats devant Alexandre le Grand.* — Dessin à la plume, du dernier temps de Raphaël. H. 11"; l. 17". N° 71. Collection Lawrence. Acquis, pour l'Institut des Beaux-Arts de Francfort, 280 florins. — Madame Forster, à Paris, fille du sculpteur anglais Banks, de Londres, possède une belle copie de ce dessin.

fff.) *Alexandre et Roxane.* — Cette composition a été exécutée à fresque dans la villa dite de Raphaël, d'après un dessin de ce maître, dessin qui semble être celui qu'on voit aujourd'hui dans la collection Albertine à Vienne. Lavé au bistre et rehaussé de blanc. H. 9" 6"'; l. 13" 6"'. N° 84. Collections Lagoy, Dimsdale et Lawrence. Vendu 250 florins.

Gravé par Jac. Caraglio. Bartsch, t. XV, p. 95, n° 62.

ggg.) La Peste, dite il Morbetto. — C'est tout à fait la même composition et dans le même sens que la gravure de Marc-Antoine. Bartsch, n° 417. Lavé à la sépia et rehaussé de blanc sur papier gris. H. 7" 9'''; l. 10". N° 62. Collections Charles Ier, Dimsdale et Lawrence. C'est vraisemblablement le même dessin qui était dans la collection Ploos van Amstel, à Amsterdam, et qui a été vendu, en 1800, 24 florins. Acquis, par M. Woodburn, 210 florins. — Un dessin à la plume, de la même composition, a passé de la collection de Raphaël Morghen dans celle de la galerie de Florence.

hhh.) Entrée de Jean de Médicis à Florence. — Ce dessin, lavé au bistre, est une copie, par Francesco Penni, du dessin qui se trouve au musée du Louvre. Il y a encore deux autres copies, l'une dans la collection Albertine, à Vienne, et l'autre à l'Université d'Oxford. N° 175. Vendu 250 flor.

iii.) Deux cavaliers. — L'un est sur son cheval, qui galope; l'autre est debout près du sien. Beau dessin à la sanguine, mais non traité dans la manière de Raphaël. N° 40. Vendu 130 florins.

jjj.) Un homme debout, tenant un livre à la main. — Étude d'après nature, à la plume, par un élève de Raphaël. N° 47. Vendu 80 florins.

kkk.) Portrait d'un enfant âgé d'environ dix ans. — Sa tête, tournée un peu vers la gauche et couverte d'une barrette. Dessin à la pierre noire. On a prétendu que ce portrait représentait Raphaël lui-même, mais il n'est point croyable que, dans un âge si tendre, il ait pu exécuter ce dessin, qui porte complétement le cachet des ouvrages de sa vingtième année. H. 12" 6'''; l. 7" 6'''. N° 66. Collections Ottley et Lawrence. Acquis, par M. Woodburn, de Londres, 500 florins.

Ottley l'a publié dans son *Italian School of design*, comme étant le jeune Raphaël dessiné par lui-même.

lll.) Portrait d'une jeune femme. — Dessin à la pierre noire, de la manière péruginesque du maître. Demi-figure, vue de trois quarts. La tête est garnie d'un ruban de gaze qui tombe en avant et qui est lié sur la poitrine. H. 14" 9'''; l. 10" 4'''. N° 37. Collections Ottley et Lawrence. Acquis, par M. Woodburn, de Londres, 770 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 16, comme étant le portrait de la sœur de Raphaël; ce qui n'est guère possible, puisqu'elle était née en 1494 et qu'elle mourut jeune.

mmm.) Portrait d'une jeune femme. — Demi-figure sans mains, tournée vers le côté gauche et vue de trois quarts. Très-beau dessin à la pierre noire, dans la manière florentine de Raphaël. H. 10" 3'''; l. 7" 3''', n° 36. Collections Ottley et Lawrence. Ce portrait passe également pour être celui de la sœur de Raphaël, ce qui n'est admissible en aucune façon. Acquis, par M. Woodburn, 670 florins.

nnn.) *Portrait de Timoteo Viti.* — De grandeur naturelle, vu de face, avec la barbe, et couvert d'une barrette noire. Superbe dessin à la pierre noire et un peu coloré à l'aquarelle. Ce dessin a été de tout temps considéré comme étant le portrait de Viti ; mais il est plus travaillé que ne le sont généralement les dessins de Raphaël. H. 20" 6'"; l. 15". N° 6. Collections Antaldo Antaldi et Lawrence. Acquis, par M. Woodburn, 3,200 florins.

Publié seulement dans la grande édition de la *Lawrence Gallery*. Ce dessin ne se trouve point dans les éditions ordinaires.

ooo.) *Tete d'un jeune homme.* — Vue de profil, le regard dirigé vers le haut, les cheveux tombant sur les épaules. Demi-grandeur naturelle. Dessin à la pierre noire, d'une grande beauté, mais un peu retouché. N° 27. Acquis, par M. Colnaghi, de Londres, 670 florins.

ppp.) *Tete de moine, couverte d'un capuchon.* — Le regard baissé vers le côté gauche. On a prétendu, sans aucun fondement, que ce portrait était celui de Savonarola. Beau dessin à la pierre noire, mais très-retouché. N° 74. Collection Lawrence. Acquis, par M. Roos, 380 florins.

qqq.) *Portrait d'un homme âgé.* — Avec une longue barbe pointue, vu de profil et tourné vers le côté droit. Faussement désigné comme le portrait de Jules II. Dessin à la pierre noire, n° 28. Vendu 150 florins.

rrr.) *Portrait d'un homme à barbe.* — Vu presque de trois-quarts, regardant vers le haut, et couvert d'une toque. Etude à la pierre noire. Ce portrait passe, sans fondement, pour être celui de Giovan Fraucesco Penni. N° 57. Collections Paignon-Dijonval, Morel de Vindé et Lawrence. Vendu 100 florins.

Publié dans la *Lawrence Gallery*, n° 17.

sss.) *Portrait d'homme.* — Vu de trois quarts, tourné vers le côté gauche. Dessin à la sanguine, sur papier brun, et rehaussé de blanc. H. 8" 6'"; l. 6" 6'". N° 59 Collections Wicar et Lawrence. Vendu 160 florins.

ttt. *Tete d'homme âgé, sans barbe.* — Vue de face et un peu inclinée vers la droite. Demi-graudeur naturelle. Dessin à la pierre noire, dans la manière de Léonard de Vinci. N° 21. Vendu 260 florins.

uuu.) *Tete d'homme âgé, sans barbe.* — Couvert d'une toque, vu presque de profil et regardant d'un air chagrin vers le bas du côté gauche. Faussement désigné comme le portrait du Bramante. La même feuille contient encore quelques études de draperies. Dessin de l'époque florentine, à la pointe de métal, sur papier teinté rose, et rehaussé de blanc. Au verso sont des croquis de Madones, à la plume. N° 60. Collection Woodburn. Acquis, par M. de la Salle, à Paris, pour 360 florins.

vvv.) *Tete et bras d'un jeune garçon.* — Fragment d'un carton coloré. L'enfant paraît effrayé et saisit le vêtement de sa mère. On ne sait pas à

quelle composition ce dessin a pu appartenir. Les contours sont tracés avec une couleur foncée. Le coloris et le procédé du coloriage rappellent le faire de Francesco Penni. N° 86. Collection Woodburn. Vendu 280 florins.

xxx.) Cinq têtes. — De grandeur naturelle. Ce sont des études pour les cartons de l'Histoire des Apôtres. Deux têtes appartiennent à la composition du Christ donnant les clefs à saint Pierre; ce sont celles du disciple à barbe et du jeune disciple vu de profil. Ensuite, la tête d'homme couverte d'une toque se trouve dans la Guérison du Paralytique. Enfin, deux têtes, pour la Prédication de saint Paul à Athènes; ce sont celles de Denis l'Aréopagite et de Damaris montant l'escalier. Ces têtes, dessinées à la pierre noire, légèrement colorées, sont des copies d'après les cartons de Raphaël qui se trouvent à Hampton-Court. Elles peuvent avoir servi dans une fabrique de tapisseries. Le musée du Louvre possède trois têtes copiées également d'après les mêmes cartons, sans doute pour servir aussi à la confection de tapisseries; et comme ces trois têtes sont traitées absolument de la même manière que les précédentes, on peut présumer qu'elles appartenaient à la suite. Les cinq têtes de la collection de La Haye ne furent point vendues, faute d'offres satisfaisantes. N°s 1 à 5.

DESSINS QUI FAISAIENT PARTIE DE LA COLLECTION JABACH.

Ce riche banquier de Cologne acheta en Angleterre une grande partie des plus beaux tableaux, dessins, bustes et reliefs en marbre et en bronze, de la collection du roi Charles Ier, qui fut vendue à l'enchère en 1650. Il en céda une partie au cardinal Mazarin en 1651, et l'autre partie, nommée communément « la seconde collection Jabach, » à Louis XIV en 1671. Le comte Léon de Laborde fut le premier qui, dans son bel ouvrage intitulé « le Palais Mazarin, » donna sur cette seconde collection Jabach quelques renseignements, tirés d'un manuscrit original, in-folio, n° 7,230, de la Bibliothèque impériale à Paris. On y trouve non-seulement l'inventaire des dessins, mais aussi plusieurs lettres de Jabach et divers documents qui traitent de la vente des tableaux et des dessins cédés au roi par l'entremise de Colbert.

Pour de plus amples informations à ce sujet, nous renvoyons nos lecteurs à la relation détaillée que M. Paul Lacroix a fait paraître dans « la Revue universelle des arts, » Paris, 1855, tome I, p. 105-126. Nous nous bornerons à reproduire ici textuellement l'inventaire des 134 dessins attribués à Raphaël, qui auraient dû passer dans la collection du roi. Il est cependant constaté que seulement quelques feuilles décrites dans cet inventaire existent à présent dans la collection du Louvre, et déjà une note jointe à l'inventaire établit que, sur les 640 dessins de l'école de Raphaël

y mentionnés, on n'en avait trouvé que 266. De plus, Mariette rapporte, dans le catalogue qu'il a publié de la collection Crozat en 1751, que cet amateur avait acheté des héritiers de Jabach la collection de dessins que celui-ci s'était réservée lors de la vente faite au roi. Il est donc certain qu'un grand nombre des dessins de Raphaël de la collection Jabach ne sont pas entrés dans la collection royale, et l'on peut même supposer que plus d'une copie, de celles que Jabach avait fait faire avec tant de soin « pour s'en servir un jour au défaut des originaux, » comme il le dit lui-même, a remplacé les dessins qui disparurent après la vente. Ces dessins doivent être dispersés dans les collections hors de France; cependant nous n'en avons retrouvé que très-peu dans ces collections.

Nous avons rangé les dessins de Raphaël de la collection Jabach d'après les sujets, et selon le système que nous avons généralement adopté pour faciliter les recherches, tout en y joignant les numéros de l'inventaire original.

Sujets du Vieux Testament.

1. *Adam et Eve* sortant du Paradis terrestre, figures entières, à la sanguine sur du papier gris, de 11 pouces de long sur 15 p. de hault. N° 113 de l'inventaire.

2. *Un Déluge*, où il y a quantité de figures entières, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 12 p. 1/2 de long sur 15 p. 1/2 de large. N° 85.

3. *Un Déluge*, où il y a quantité de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 13 p. de l. sur 11 p. 1/2 de hault. N° 110.

4. *Un Lot* (*sic*), sa Femme et ses deux Filles, figures entières, à la pierre noire, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 16 p. de l. sur 12 p. 1/2 de hault. N° 47.

5. *L'Ange qui lutte contre Jacob*, où il y a plusieurs figures entières et animaux, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier verdastre, de 14 p. de l. sur 6 p. 1/2 de hault. N° 102.

6. *Les Enfans de Jacob* qui despouillent leur frère Joseph pour le descendre dans un puys, figures entières, à la plume et rehaussé sur du papier gris, de 11 p. de l. sur 8 p. de hault N° 63.

7. *Joseph qui explique les songes au roy Pharaon*, où il y a plusieurs personnes estonnées, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux. de 18 p. de l. sur 8 p. de hault. N° 108.

8. *Un Joseph* qui trouve la tasse dans le sac de Benjamin, où ses frères prient pour luy, figures entières, à la plume, sur du papier roux, de 18 p. de l. sur 10 p. de hault. N° 94.

9. *Un Dieu le Père avec des nuges*, et Moyse en bas, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 10 p. de l. sur 12 p. de hault. N° 93.

10. *Un Moyse avec deux anges*, figures entières, à la plume, sur du papier gris, de 10 p. 1/2 de l. sur 10 p. de hault. N° 109.

11. *Moyse passant la mer Rouge avec le peuple d'Israël*, où il y a quantité de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier bleu, de 13 p. de l. sur 10 p. 1/2 de hault. N° 90.

12. *Moyse qui présente la table au peuple*, où il y a quantité de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 13 p. 1/2 de l. sur 12 p. de hault. N° 124.

13. *Plusieurs figures* qui portent l'Arche d'alliance, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 12 p. de l. sur 10 p. de hault. N° 123.

14. *David qui coupe la teste à Goliat*, où toute son armée s'enfuit, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier jaunastre, de 16 p. 1/2 de l. sur 1 pied de hault. N° 34.

15. *Un Jugement de Salomon*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 13 p. de l. sur 10 p. de hault. N° 119.

16. *Un Tobie qu'on ensevelit*, où il y a plusieurs figures entières, pleurant, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 14 p. de l. sur 10 p. 1/2 de hault. N° 111.

Sujets du Nouveau Testament.

17. *Une Annonciation de l'Ange à la Vierge*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris à fond bleu, de 16 p. de l. sur 10 p. 1/2 de hault. N° 57.

18. *L'Accouchement de saincte Élisabeth* et où il y a des femmes qui lavent l'enfant, et plusieurs autres figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 18 p. 1/2 de l. sur 2 pieds de hault. N° 72.

19. *Une Nativité de Nostre Seigneur*, où il y a quantité de figures entières, à la plume et lavé sur du papier blanc, de 10 p. de l. sur 10 1/2 de hault. N° 2.

20. *Une Nativité de Nostre Seigneur*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier brun, de 10 p. 1/2 de l. sur 11 p. 1/2 de hault. N° 35.

21. *Une Nativité*, où il y a plusieurs figures entières et animaux, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 17 p. de l. sur 12 p. de hault. N° 53.

22. *Une Nativité de Nostre Seigneur*, où il y a plusieurs anges, saincts et sainctes, et quantité de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 12 p. 1/2 de l. sur 12 p. 1/2 de hault. N° 97.

23. *Dieu le Père dans sa gloire* avec quantité d'anges et au bas une

Nativité de Nostre Seigneur, où il y a plusieurs bergers et animaux, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 17 p. 1/2 de l. sur 21 p. de hault. N° 129.

24. *L'Adoration de trois Roys*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume et lavé sur du papier roux, de 12 p. 1/2 de l. sur 15 p. de hault. N° 52.

25. *Une Adoration des trois Roys*, où il y a grand nombre de figures entières et animaux, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 17 p. de l. sur 14 p. de large. N° 101.

26. *Dieu le Père regardant la circoncision de Nostre Seigneur*, où il y a cinq figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 7 p. 1/2 de l. sur 10 p. 1/2 de hault. N° 78.

27. *La Vierge portant Nostre Seigneur au Temple* pour estre circoncis, où il y a quantité de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier jaune, de 15 p. de l. sur 13 p. de hault. N° 96.

28. *Un petit Massacre des Innocents*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, lavé, ombré et rehaussé sur du papier roux, de 8 p. 1/2 de l. sur 9 p. 1/2 de hault. N° 91.

29. *Un Massacre des Innocents*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, sur du papier gris, de 7 p. de l. sur 12 p. 1/2 de hault. N° 103.

30. *Un autre Massacre des Innocents*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, sur du papier gris, de 10 p. 1/2 de l. sur 13 p. 1/2 de hault. N° 104.

31. *Un autre Massacre des Innocents*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume sur du papier gris, de 9 p. de l. sur 12 p. 1/2 de hault. N° 105.

Ces trois dessins du Massacre des Innocents paraissent appartenir à la composition pour les tapisseries.

32. *Nostre Seigneur preschant au Temple où la Vierge le vient trouver*, avec plusieurs figures, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris à fond bleu, de 17 p. de l. sur 11 p. 1/2 de hault. N° 95.

33. *Nostre Seigneur sur la montagne du Thabor*, entre Moyse et Élie et ses apostres, et plusieurs autres figures entières au bas, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier jaunastre, de 13 p. de l. sur 18 p. de hault. N° 127.

34. *Nostre Seigneur à la table avec ses apostres, où Magdeleine lui lave les pieds*, figures entières, à la plume, lavé de sanguine sur du papier gris, de 15 p. 1/2 de l. sur 10 p. de hault. N° 120.

35. *Une Cène de Nostre Seigneur*, où il y a tous les apostres, figures entières, à la plume et lavé sur du papier blanc, de 15 p. 1/2 de l. sur 11 p. de hault. N° 5.

36. *Une Cène de Nostre Seigneur*, avec tous ses apostres, à la plume,

lavé et rehaussé sur du papier gris, de 18 p. de l. sur 9 p. de hault. N° 18.

37. *Une Cène de Nostre Seigneur*, avec tous ses apostres, figures entières, à la plume et lavé sur du papier blanc, de 18 p. de l. sur 11 p. de hault. N° 26.

38. *Une Cène de Nostre Seigneur*, avec tous les apostres, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 19 p. de l. sur 12 p. de hault. N° 32.

39. *Nostre Seigneur qui fait la Cène avec ses apostres*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 14 p. de l. sur 10 p. de hault. N° 122.

40. *Nostre Seigneur portant la croix*, où il y a quantité de figures entières, à la plume, lavé, ombré et rehaussé sur du papier roux, de 18 p. de l. sur 21 p. 1/2 de hault. N° 126.

41. *Une Descente de Croix*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume et lavé sur du papier blanc, de 7 p. de l. sur 8 p. 1/2 de hault. N° 29.

42 *Une Descente de Croix*, où il y a huiet figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 1 pied de l. sur 9 p. 1/2 de hault. N° 43.

43. *Une Descente de Croix*, où la Vierge tient Nostre Seigneur sur ses genouils, où il y a huiet figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 8 p. 1/2 de l. sur 11 p. de hault. N° 58.

44. *Une Vierge qui s'escanouit* auprès le sepulcre de Nostre Seigneur, où il y a cinq figures entières, à la plume, lavé et rehaussé, de 13 p. de l. sur 10 p. 1/2 de hault. N° 62.

45. *Un Christ mort et une Vierge de pitié*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 11 p. de l. sur 14 p. de hault. N° 36.

Ce beau dessin se trouve à présent dans la collection du Louvre.

46. *Nostre Seigneur qui sort du tombeau*, où sont les trois Marie et plusieurs soldats renversez, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 17 p. 1/2 de l. sur 8 p de hault. N° 67.

Ce dessin paraît être le même qui se trouve à présent dans la collection d'Oxford.

47. *La Resurrection de Nostre Seigneur* sortant du sepulcre, où il y a beaucoup de soldats espouvantez et autres figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier bleu, du 21 p. de l. sur 13 p. 1/2 de hault. N° 107.

48. *Nostre Seigneur qui impose la main sur la Magdeleine*, figures entières, lavé et rehaussé sur du papier jaunastre, de 8 p. de l. sur 8 p. de hault. N° 77.

Vierges et Saintes Familles.

49. *Une Vierge qui prie devant le petit Jesus*, à la plume et lavé sur du papier blanc, de 6 p. de l. sur 6 p. 1/2 de haut. N° 3.

50. *Une Vierge avec le petit Jésus qui lit dans un livre*, figure jusques à genouils, à la plume, sur du papier gris, de 9 p. de l. sur 10 p. de hault. N° 9.

51. *Une Vierge qui lit dans un livre*, tenant le petit Jesus sur ses genouils, figure jusques aux jambes, à la plume, sur du papier blanc, de 7 p. 1/2 de l. sur 7 p. 1/2 de hault. N° 10.

52. *Une Vierge, le petit Jesus et sainct Jean*, figures entières, à la plume et lavé sur du papier gris, de 9 p. de l. sur 12 p. de hault. N° 11.

53. *Une Vierge avec le petit Jésus qui est monté sur un mouton*, figure entière, à la pierre de mine, lavé sur du papier gris, de 8 p. 1/2 sur 11 p. de hault. N° 20.

54. *Une Vierge, le petit Jésus et le sainct Jean*, figures entières, à la plume, sur du papier roux, de 9 p. de l. sur 10 p. de hault. N° 21.

55. *Une Vierge avec le petit Jésus*, figure entière, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 9 p. 1/2 de l. sur 12 p. de hault. N° 25.

56. *La Vierge avec le petit Jésus*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 11 p. de l. sur 12 p. de hault. N° 80.

57. *Une Vierge qui regarde au ciel*, portant le petit Jesus, où il y a saint Joseph et saint Jean, figures entières, à la plume, sur du papier blanc, de 10 p. de l. sur 12 p. 1/2 de hault. N° 1.

58. *Une Vierge avec le petit Jésus*, où il y a 6 figures entières, à la pierre de mine, lavé et rehaussé sur du papier brun à fond bleu, de 1 pied de l. sur 13 p. de hault. N° 8.

59. *Une Vierge, le petit Jesus, saincte Élisabeth et sainct Jean*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 8 p. 1/2 de l. sur 10 p. de hault. N° 16.

60. *Une Vierge, le petit Jésus, sainct Jean, saincte Élizabeth et sainct Joseph*, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 10 p. 1/2 de l. sur 12 p. de hault. N° 17.

61. *La Vierge, le petit Jésus, avec plusieurs anges*; au bas, plusieurs saincts et sainctes, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 14 p. de l. sur 18 p. 1/2 de hault. N° 22.

62. *La Vierge, le petit Jésus, sainct Joseph et plusieurs figures entières*, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 10 p. de l. sur 10 p. 1/2 de hault. N° 23.

63. *Une Vierge, le petit Jésus, sainct Jean et sainct Joseph, figures entières*, à la pierre noire, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 12 p. de l. sur 17 p. de hault. N° 48.

64. *Une Vierge avec le petit Jésus et un sainct qui prie devant un pepitre (sic)*, figure entière, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 6 p. 1/2 de l. sur 9 p. 1/2 de hault. N° 12.

65. *La Vierge, le petit Jésus et sainct Joseph, dans une église*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 9 p. 1/2 de l. sur 12 p. 1/2 de hault. N° 24.

66. *Une Vierge avec le petit Jésus, où il y a deux saincts et une saincte*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 11 p. de l. sur 16 p. de hault. N° 56.

67. *Une Vierge avec le petit Jésus, où il y a sainct François, sainct Grégoire et saincte Catherine*, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 13 p. de l. sur 16 p. 1/2 de hault. N° 65.

68. *Une Vierge, le petit Jésus, sainct Jean et sainct Joseph*, figures à demy jambes, à la plume et lavé sur du papier roux, de 11 p. de l. sur 12 p. de hault. N° 70.

69. *Une Vierge, le petit Jésus, sainct Jean et saint Clément*, et plusieurs anges, et au bas plusieurs figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 12 p. 1/2 de l. sur 15 p. 1/2 de hault. N° 84.

70. *Une Vierge avec deux anges*, figures entières, à la plume, sur du papier blanc, de 8 p. 1/2 de l. sur 9 p. de hault. N° 86.

71. *Le Couronnement de la Vierge*, où il y a des anges, sainct Jean, au nombre de six figures, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier jaunastre, de 9 p. 1/2 de l. sur 12 p. de hault. N° 79.

72. *Nostre Seigneur qui couronne la Vierge*, où il y a plusieurs saincts, figures entières, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 12 p. 1/2 de l. sur 14 p. 1/2 de hault. N° 112.

Sujets religieux.

73. *Un Dieu le Père*, figure entière, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 10 p. 1/2 de l. sur 12 p. 1/2 de hault. N° 90.

74. *Dieu le Père, Sainct-Esprit, avec plusieurs anges*, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 10 p. 1/2 de l. sur 8 p. de hault. N° 82.

75. *Un Dieu le Père, assis sur des nues*, où il y a quantité d'anges entiers autour, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier verdastre, de 17 p. de l. sur 8 p. de hault. N° 106.

76. *Une Trinité*, où il y a plusieurs chérubins, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris à fond bleu, de 14 p. de l. sur 9 p. 1/2 de hault. N° 39.

77. *Dieu le Père, Nostre Seigneur, la Vierge et sainct Jean*, avec quantité d'anges et prophètes représentant le triomphe de l'Evangile, et au bas grand nombre de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roussâtre, de 3 pieds 1/2 de l. sur 20 p. de hault. N° 132.

78. *Une Vision de sainct Pierre et sainct Paul* qui deffend (à) un roy (probablement Attila) de passer outre avec toute son armée, et grand nombre de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 2 pieds 1 p. de l. sur 16 p. 1/2 de hault. N° 128.

79. *Un dessin d'autel*, où il y a un Dieu le Père et quantité d'anges qui sonnent de la trompette et où il y a une saincte qui tient un encensoir et au bas plusieurs saincts, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 17 p. 1/2 de l. sur 12 p. de hault. N° 211. — Ce dessin se trouve à présent dans la collection du Louvre.

80. *Un Crucifix où à costé est la Vierge avec sainct Jean, sainct Paul et sainct Laurent et la Magdeleine*, figures entières, à la plume, sur du papier gris, et rehaussé, de 13 p. de l. sur 18 p. 1/2 de hault. N° 19.

81. *Nostre Seigneur qui, par la prière de deux femmes, faict délivrer un prisonnier*, où il y a quantité de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 17 p. de l. sur 22 p. 1/2 de hault. N° 30.

82. *Un sainct Michel qui chasse le diable*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 10 p. 1/2 de l. sur 13 p. de hault. N° 28.

83. *Un sainct Michel qui marche sur le diable*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier jaunastre, de 13 p. de l. sur 18 p. de hault. N° 125.

84. *Un sainct Paul qui guérit un possédé*, où il y a grand nombre de figures entières, à la pierre noire, rehaussé de blanc sur du papier brun, de 18 p. 1/2 de l. sur 13 p. de hault. N° 98.

85. *Un sainct Jean qui donne sa bénédiction au peuple à genoux devant luy*, figures entières, lavé et rehaussé sur du papier bleu, de 13 p. de l. sur 9 p. de hault. N° 73.

86. *Un sainct qui prie pour un homme qui se meurt*, où il y a quantité de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 11 p. 1/2 de l. sur 9 p. de hault. N° 14.

87. *Un sainct qui prie pour une femme possédée* et qui faict sortir le diable, où il y a plusieurs figures entières, à la plume et lavé sur du papier gris, de 11 p. 1/2 de l. sur 11 p. de hault. N° 15.

88. *Nostre Seigneur, la Vierge, et sainct Jean, sainct Paul et saincte Catherine*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 12 p. 1/2 de l. sur 16 p. de hault. N° 89.

C'est la composition des Cinq Saints. Ce dessin se trouve à présent dans la collection du Louvre.

89. *Une saincte Marguerite qui marche sur le dragon*, figure entière, à la pierre noire, lavé, ombré et rehaussé sur du papier roux, 10 p. de l. sur 14 p. de hault. N° 64.

Sujets de mythologie.

90. *Un Apollon*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, rehaussé sur du papier brun, de 7 p. de l sur 2 p. de hault. N° 116.

91. *Mars et Venus*, où il y a quantité de Cupidons et autres figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, 16 p. de l. sur 13 p. de large. N° 100.

92. *Un Jugement de Pâris*, où il y a plusieurs dieux et déesses, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier jaune à huisle, de 19 p. de l. sur 11 p. de hault. N° 60.

93. *Un petit Cupidon dans un vaze*, figure entière, à la plume et lavé sur du papier roux, de 5 p. de l. sur 6 p. de hault. N° 4.

94. *Un Adonis qui parle à deux hommes*, figures entières, à la plume et rehaussé, de 5 p. 1/2 de l. et 5 p. 1/2 de hault. N° 114.

95. *Un Baccanal*, où Silenne est assis dans un charriot, en grand nombre de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 2 pieds de l. sur 16 p. de hault. N° 7.

Sujets historiques, de la vie commune, et études.

96. *Le Pape assis dans son trosne*, avec plusieurs figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 13 p. 1/2 de l. sur 16 p. 1/2 de hault. N° 61.

97. *Un Moine qui reçoit la Bulle du pape* avec sa bénédiction, et où il y a plusieurs autres moines, figures entières, à la plume et lavé sur du papier gris, de 11 p. 1/2 de l. sur 9 p. de hault. N° 13.

98. *Un Pape priant*, où il y a quantité de peuple et un cavallier qui passe sur le corps d'un soldat et autres gens qui tiennent des verges à la main, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, à fond bleu, de 18 p. de l. sur 13 p. de hault. N° 69.

99. *Un Pape à qui on amène plusieurs captifs*, où il y a un grand nombre de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 3 pieds 1/2 p. de l. sur 15 p. 1/2 de hault. N° 134.

100. *Un Concile*, où il y a plusieurs moines, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 18 p. de l. sur 11 p. 1/2 de hault. N° 37.

101. *Une Bataille de Constantin*, où Maxance est dans la rivière et grand nombre de figures entières à pied et à cheval, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 19 p. 1/2 de l. sur 14 p. 1/2 de hault. N° 45.

102. *Une grande Bataille de Constantin*, à cheval et à pied, et où est le roy Maxance dans la rivière, et grande multitude de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 4 pieds 3 p. de l. sur 17 p. de hault. N° 131.

103. *Une Bataille*, où il y a plusieurs cavalliers et pietons, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 18 p. de l. sur 12 p. 1/2 de hault. N° 41.

104. *Une Bataille*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, sur du papier blanc, de 20 p. de l. sur 15 p. de hault. N° 49.

105. *Une autre Bataille*, où il y a plusieurs figures entières à pied et à cheval, à la plume et lavé sur du papier blanc, de 15 p. de l. sur 20 p. de hault. N° 50.

106. *Une autre Bataille* où il y a plusieurs figures entières à pied et à cheval, à la plume, sur du papier blanc, de 20 p. de l. sur 13 p. 1/2 de hault. N° 51.

107. *Quantité de fantassins* qui se couvrent de leurs rondaches, avec plusieurs cavaliers qui les suivent pour les secourir à l'assault, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 17 p. de l. sur 18 p. de hault. N° 68.

Ce dessin paraît être celui de Francesco Penni pour la salle de Constantin. A présent dans la collection du Louvre.

108. *Plusieurs gens qui se battent* et d'autres qui sortent des vaisseaux, qui portent du butin, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier bleuastre, de 9 p. 1/2 de l. sur 7 p. 1/2 de hault. N° 81.

109. *Un Capitaine parlant à un soldat*, luy montrant par les doigts ce qu'il veut dire, un... à genoux devant luy, tenant un..., à la main, où il y a quantité de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier, de 17 p. de l. sur 12 p. de hault. N° 83.

110. *Une petite Armée*, où il y a plusieurs cavaliers et fantassins qui tirent des flesches et qui ont des rondaches devant eux et le genoux en terre, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 12 p. de l. sur 7 p. de hault. N° 87.

Ce dessin fait pendant au n° 107.

111. *Une Bataille*, où il y a un bateau où on tire une femme dedans et d'autres que l'on pesche, de plusieurs figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 13 p. de l. sur 13 p. 1/2 de hault. N° 88.

112. *Une Bataille*, où il y a plusieurs figures entières à pied et à cheval, à la pierre de mine, lavé et rehaussé sur du papier blanc, de 22 p. de l. sur 17 p. de hault. N° 92.

113. *Une Reyne avec toute sa suite qui s'humilie devant un roy assis dans son trosne*, où il y a quantité de figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier roux, de 2 pieds de l. sur 17 p. de hault. N° 6.

114. *Une Reyne en son siége de justice*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, rehaussé sur du papier brun, de 5 p. 1/2 de l. sur 5 p. 1/2 de hault. N° 117.

115. *Un Légat avec toute sa suite* et autres figures entières, à la plume

et rehaussé sur du papier gris, de 18 p. 1/2 de l. sur 7 p. de hault. N° 42.

116. *Un Evesque qui parle à un jeune homme qui escript soubs luy*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, d'un pied de l. sur 12 p. 1/2 de hault. N° 40.

117. *Un Moine mort*, où il y a quantité d'autres qui prient pour luy, figures entières, à la pierre de mine, lavé et rehaussé sur du papier jaune, de 10 p. de l. sur 9 p. de hault. N° 27.

118. *Un Prestre qui met la mistre sur la teste d'un évesque*, où il y a plusieurs autres évesques, figures entières et autres, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 12 p. 1/2 de l. sur 17 p. de hault. N° 71.

119. *Un Baptesme*, où il y a plusieurs personnes qui lèvent les bras au ciel, en grande quantité, et figures entières et animaux, à la pierre noire, lavé et rehaussé sur du papier bleu, de 23 p. de l. sur 18 p. de hault. N° 133.

120. *Un homme donnant sa bénédiction à des autres personnes*, où il y a plusieurs figures entières, à la plume, rehaussé sur du papier roux, de 5 p. 1/2 de l. sur 6 p. 1/2 de hault. N° 118.

121. *Un Berger tenant un baston à la main*, où il y a quatre figures entières, à la plume et rehaussé sur du papier roux, de 5 p. 1/2 de l. sur 5 p. 1/2 de hault. N° 115.

122. *Plusieurs personnes qui ouvrent des tombeaux*, figures entières, à la plume et lavé sur du papier blanc, de 18 p. de l. sur 12 p. de hault. N° 66.

123. *Un Dessin où il y a plusieurs figures à table* et une fille qui donne à boire à un vieillard, figures entières, à la plume, et rehaussé sur du papier gris, de 13 p. 1/2 de l. sur 16 p. 1/2 de hault. N° 59.

124. *Un Cavallier qui passe par-dessus un homme*, où il y a plusieurs autres figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur un papier roux à fond bleu, de 18 p. 1/2 de l. sur 13 p. 1/2 de hault. N° 55.

125. *Deux Femmes qui devident du fil* et un homme qui descend portant une boiste et où il y a un petit enfant, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 14 p. de l. sur 10 p. 1/2 de hault. N° 44.

126. *Plusieurs figures nues qui portent des paquets*, où il y en a d'autres qui regardent un homme mort par terre, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier jaunastre, de 16 p. 1/2 de l. sur 12 p. de hault. N° 33.

127. *Un Plat Fonds* (*sic*), où il y a cinq figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 16 p. de l. sur 13 p. de hault. N° 46.

128. *Plusieurs figures entières, qui portent des vases* et des trophées, à la plume, lavé, ombré et rehaussé sur du papier gris, de 13 p. 1/2 de l. sur 15 p. de hault. N° 74.

129. *Plusieurs enfants*, où il y en a qui mangent des pommes, figures

entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 15 p. 1/2 de l. sur 12 p. de hault. N° 31.

130. *Deux Enfants qui dorment et un autre qui joue*, où il y a un arbre et des oyseaux dessus et un feston, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 13 p. 1/2 de l. sur 10 p. 1/2 de hault. N° 54.

131. *Huict petits enfants qui jouent à la paulme*, figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris à fond bleu, de 18 p. de l. sur 13 p. 1/2 de hault. N° 75.

132. *Plusieurs petits enfants qui sont montez sur des signes* (*sic*), figures entières, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris à fond bleu, de 18 p. de l. sur 13 p. 1/2 de hault. N° 76.

133. *Une Rivière*, où il y a plusieurs figures entières, moulins et animaux, à la plume, lavé et rehaussé sur du papier gris, de 18 p. 1/2 de l. sur 8 p. de hault. N° 38

134. *Un Mausolée d'un empereur sur un cheval*, où il y a au bas plusieurs figures entières et une bataille en bas-relief, à la plume, peint et rehaussé sur du papier roux, de 14 p. 1/2 de l. sur 22 p. de hault. N° 130.

GRAVURES

D'APRÈS DIFFÉRENTS PORTRAITS DE RAPHAEL.

Quoique nous ayons déjà indiqué, à leur place, tous les portraits authentiques de Raphaël, nous allons passer en revue ici non-seulement les gravures faites d'après des portraits classés par ordre chronologique, mais encore celles qui passent, à tort, pour offrir les traits du peintre d'Urbin, et dont nous n'avons pas encore fait mention.

1. *Raphaël à l'âge de neuf ans.* — Peint par son père, dans une fresque, à Cagli.

Gravé par Anton. Kruger, pl. III de notre édition allemande.

2. *A l'âge de douze ans.* — Vraisemblablement peint par Timoteo Viti ; en buste, tourné à gauche, avec une barrette noire et un vêtement brun autour du cou que déborde un peu la chemise blanche.

Lith. par F. Rehberg, in-fol., et grav. par C. Kappes dans le tome III de l'édition allemande de notre ouvrage. Ce tableau est au palais Borghèse, à Rome.

3. *A l'âge d'environ quinze ans.* — Fac-simile d'après un dessin de lui-même qui était autrefois chez M. J. Harmann, à Londres, et qui est aujourd'hui dans la collection d'Oxford.

Lith. par Ludwig Zollner, in-fol., pl. IV de notre édition allemande.

4. *A l'âge d'environ vingt-trois ans.* — D'après le portrait peint par lui-même, à la galerie de Florence. Buste tourné à droite, la tête très-légèrement renversée en arrière. Une barrette noire couvre ses longs cheveux tombant sur la nuque. Son vêtement, qui est noir aussi, est serré autour du cou.

Grav. par G. M. Preisler, 1741, petit in-fol. — Jac. Frey, petit in-fol. — Ant. Morghen, petit in-fol. — S. Coing, in-8°. — Copie dans le Livre d'esquisses du Carrache, in-8°. — Le même, par J. C. D. (Dietzch fec.), in-12. — F. Muller, in-8°. — V. Biondi, 1816, in-8°. — F. Forster, 1836, in-folio. — V. H. Schnorr von Kardsfeld sc., 1809, eau-forte en médaillon in-8°. — Dans l'Almanach de Rome

pour les artistes (en allemand), par Sickler et Reinhard, 1810. — Comme frontispice dans l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy, 1824. — Ludwig Grüner, in-8°. pl. V de l'édition allemande de cet ouvrage.

5. *A l'âge d'environ vingt-six ans.* — D'après un portrait peint par lui-même, qu'il envoya au Francia. Jusqu'aux genoux. Tourné à gauche. Il pose le bras droit sur une table en laissant pencher sa main droite, et tenant, avec la gauche, la fourrure de son vêtement. Les cheveux tombent amplement sur les épaules et sont couverts d'une barrette noire.

Gravé par Paulus Pontius, tourné à droite ; petit in-fol. — Ant. Gransignani, dans un ovale, in-12. — A Paris, chez Odieuvre, tourné à gauche, in-8°. — Chez B. Moncornet, tourné à gauche, in-8°. — G. W. Knorr, à Nuremberg, n° 9, seulement le buste. Petit in-fol. — Au trait, par Felice Zeliani, Venezia, d'après un tableau qui était chez Niccola Antonioli, et qui se trouve à présent dans la collection du prince Adam Czartorisky, à Paris. — P. Pejrolerj, seulement en buste, avec une main tenant une tablette, in-8°. Pendant pour le portrait de la Maîtresse de Raphael, tableau qui est à Vérone. — Souvent employé comme frontispice, par exemple pour l'ouvrage des sept Cartons, de Th. Bowles et de S. Gribelin ; gravé par Boutrois, pour la *Vie et œuvres de Raphaël*, par Landon. — D'après un portrait qui se trouvait dans les Pays-Bas, gravé par P. Devlamynck, gr. in-fol.

6. *A l'âge de vingt-huit ans.* — Dans l'École d'Athènes, à côté de son maître le Pérugin. Tourné à gauche, avec une barrette sur la tête.

Grav. par F. Dien, avec le Pérugin, in-4°. — Paolo Fidanza, de même, n° 1, de la grandeur de l'original. — Lith. de même, par Piloti, a Munich. — Raphael seul, par P. Fidanza, 1785, in-fol. — Dom. Cunego, dans la collection de Mengs, petit in-fol. — Riepenhausen, in-fol. — Mich. Bisi, dans un petit ovale. — P. Fontana sc., in-fol. — Gravure sur bois dans la seconde édition de Vasari.

7. Dans le tableau de saint Luc qui se trouve à l'Académie de Saint-Luc, à Rome.

Grav. par C. Bloemaert, in-fol. — S. Langlois, in-fol. — Piccioni.

8. *Raphaël méditant dans son atelier.* — Il est tourné à gauche, assis sur un escabeau et jetant son regard à droite. Trois godets de couleurs et une palette sont à gauche, et, à droite, un tableau appuyé contre le mur. Son visage, qui a une certaine ampleur, est accompagné d'un peu de barbe. Ses cheveux séparés tombent sur ses épaules et sont couverts d'une barrette posée en arrière.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 496. — Copie A, en contre-partie. — Copie B, de même, un peu plus petite. Au lieu de trois godets de couleurs, on n'en voit ici que deux. — Copie avec cette inscription : *Rafael Sanctio Urb. pictor eminent.*, in-8°. — Copie, *ad exemplum Marci Antonii Raimondi, Antonius Kruger sc.*, in-8°. — Landon, n° 214.

9. *Raphaël et son maître d'armes.* — Raphaël, le visage plein, la barbe courte, âgé d'environ trente-six ans, est debout, vu de face, derrière un homme qui se tourne vers lui comme en parlant et tirant son épée. Voyez ce qui a été dit sur ce tableau, qui est au musée du Louvre.

Grav. par N. Larmessin, pour le *Cabinet Crozat*, in-fol. — P. Audoin, pour le

Musée Napoléon. — Seulement le buste de Raphaël, par J.-L. Poutrelle, petit in-fol. — De même, mauvaise eau-forte, par DIC., 1636, dans un ovale. Voy. ce monogramme dans Brulliot, tome I, n° 1182.

10. *Seulement la tête vue presque de face.* — Avec une barbe courte et le visage très-plein. Les cheveux, séparés sur le front comme il les porta toujours, tombant et coupés droit à la nuque.

Gravé par Giulio Bonasone, avec cette inscription : *Raphaelis Sanctii Urbinatis, pictoris eminentis, effigiem Julius Bonasonius Bononien. ab exemplari stumptam cœlo expressit.* Petit in-fol. Bartsch, t. XV, p. 171, n° 347. Les épreuves postérieures portent l'adresse de Giambatista de Rossi. — Copie un peu plus petite de format; au-dessous, on lit : *Raphael Sanctius Urbinas, pictor et architector eminentis., an. ætat. suæ XXXIII*, et le distique de Bembo : *Ille hic est*, etc. Avec l'adresse : *Petri de Nobilibus formis.*

11. D'après un dessin de Carlo Maratti[1], Paolo Naldini exécuta, en 1674, un buste en marbre de Raphaël, lequel était dans la chapelle sépulcrale de Raphaël, au Panthéon; mais il a été transporté, depuis quelques années, dans la collection des bustes au Capitole.

Il existe une gravure de 1695, d'après ce buste, avec ces mots : *Carlo Maratti inv. et del.*, et le distique de Bembo sous l'ovale. — Frey, dans un ovale, in-8°. — P. Bartolus del., Secundus Bianchi sc., dans un rond. — Giov. Brunetti da Ravenna, in Roma, in-8°.

12. Au musée Casali, à Rome, est une médaille qui fut frappée en l'honneur de Raphaël au commencement du siècle dernier. Sur une des faces est le buste de Raphaël, vu de profil, tourné à gauche, avec cette inscription : *Raphaël Sanctius Urbinas*, et, sur le revers, la Diane d'Éphèse entre deux cerfs accroupis, avec cette inscription : *Timuit quo sospite vinci.*

On trouve la gravure de cette médaille dans le *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrinâ præstantium*, etc. (Venetiis, 1761, tav. LII, fig. 1). Puis dans le cinquième volume de Vasari, édition de Sienne, 1792, et dans l'ouvrage de Fr. Rehberg, *Raphael d'Urbin* (Munich, 1821).

13. Des portraits représentant Raphaël se trouvent encore dans les ouvrages de Vasari et Sandrart, ainsi que sur le frontispice de l'ouvrage intitulé : *Bible de Raphaël*, gravée par Chapron. Dans ce dernier portrait, il a une barbe. Voy. aussi : Rudolph Weigel's *Kunst-Catalogue*, année 1856, p. 310, n° 2,764, où se trouvent mentionnés plusieurs autres portraits du même genre.

Gravé par P. Woeriot, avec une barbe, sur un fond noir et entouré d'encadrements. Inscription : *Nicolao Bailiva lotaringa pingant sola alti, referantq. colorib. ora. Naturæ os Raphaelium atq. animum explicivit. Cum privilegio regis, ad anno*

1. Il paraît que Carlo Maratti fit ce dessin d'après un masque de plâtre dont on trouve encore des épreuves très-usées en Italie. Mengs en avait envoyé un de ce genre à Dresde. On voit que les yeux sont ouverts; en général ce masque a été retravaillé; il n'y a que la moustache qui laisse supposer que l'empreinte a été prise sur Raphael vivant.

Dom. 1559, in-8°. — Tourné à gauche, la tête couverte d'une barrette, de l'École d'Athenes, et ressemblant au portrait de l'édition de Vasari. Inscription : RAFFAELLO da VRBINO. PIT. ARCH. Petit in-4°. — Très-faible gravure de Matham, 1630, petit in-fol., de même que celle de Barois, petit in-4°. — Raphael est représenté aussi avec une grande perruque dans une gravure de M. Pool, petit in-fol.

Il existe, en outre, quelques anciennes gravures qui sont censées reproduire le portrait de Raphaël, mais qui n'offrent pas la moindre ressemblance avec le peintre d'Urbin. Nous ne les décrivons ici que pour ne rien omettre de ce qui se rapporte à notre sujet.

a.) Jeune homme à barbe, les cheveux séparés, vu presque de face. Il pose la main droite sur la poitrine. Un rideau dans le fond à droite. Souscription : RAPHAEL D'URBIN.

Ipse Raphael pinxit. W. Hollar fecit, 1651.

F. van den Wyngarde exc., petit in-fol. — Copie en contre-partie. C. Stens exc.; vraisemblablement par Gaywood, in-4°.

b.) Jeune homme avec une légère moustache, tourné à droite. Il a sur la tête une barrette à crevés, et il pose sa main gauche sur sa poitrine. Pour fond, un paysage avec un pilastre à gauche. Souscription : RAPHAEL D'URBIN.

Pictorem hunc tantum solus meruisse Apelles.

Pingere in tanto pictus Apelle foret.

Titianus pinxit.

C'est une mauvaise eau-forte, dans le genre de Hollar.

c.) Portrait d'un jeune homme, tourné à gauche; ses amples cheveux tombent sur les épaules, et il est coiffé d'une barrette. Buste sans mains.

Gravé à l'eau-forte comme portrait de Raphaël lui-même, par W. Hollar, d'après un dessin attribué à Léonard de Vinci et conservé dans la collection Arundel.

d.) Un homme debout devant une femme. Connu sous le nom de : *Raphael avec sa maîtresse.*

En clair-obscur, par Hugo da Carpi. Voy. Bartsch, t. XII, p. 140, nos 2 et 3.

e.) Autre, analogue : un homme avec une femme qui se regarde dans une glace.

Voyez notre Catalogue, n° 93.

CATALOGUE

D'ESTAMPES ANCIENNES

GRAVÉES

D'APRÈS DES DESSINS DE RAPHAEL

MAIS NON CITÉES DANS LES PRÉCÉDENTS CATALOGUES DES TABLEAUX
ET DES DESSINS DU MAÎTRE.

Sujets du Vieux Testament.

1. *Le Premier Péché.* — Adam, à gauche, s'appuie contre un arbre et tient deux pommes dans la main gauche. Ève, debout de l'autre côté, vue presque de face, touche de la main gauche l'arbre autour duquel s'est enroulé le serpent à tête humaine.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, n° 1. — Copies de NF. Bartsch, p. 3. — Rare copie ancienne, signée RP. ou AP.; la première lettre n'est pas reconnaissable. H. 6" 4'''; l. 4". — Jos. Strut, au pointillé. L'esquisse originale pour la figure d'Adam est à l'Université d'Oxford.

2. *Noé sort de l'arche avec sa famille, entouré de beaucoup d'animaux.* — C'est vraisemblablement une esquisse non employée pour les Loges du Vatican.

Grav. par Giulio Bonasone, 1544. Bartsch, t. XV, p. 113, n° 4. — Joh. Bapt. da Cavalleriis, in-fol. en larg.

3. *La coupe de Joseph retrouvée dans le sac de Benjamin.* — Douze figures et trois ânes.

Grav. par Giulio Bonasone. Bartsch, t. XV, p. 113, n° 6. — Copie, par P. V. O. Bartsch, t. XV, p. 547. — Le dessin de cette composition, qui se trouve au Louvre, n'est pas de Raphael, mais d'un de ses élèves.

4. Même sujet, onze figures et six ânes, dans un paysage à montagnes. Au centre, un des frères de Joseph déchire ses vêtements, de désespoir.

Par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 11, n° 7. — Composition semblable, onze figures et six ânes. Un des frères se couvre le visage de ses mains. Sans marque. H. 6" 4'''; l. 10" 2'''. Tauriscus, p. 87, n° 28.

5. *Judith.* — Elle est à gauche et va mettre la tête d'Holopherne dans un sac, qu'une servante lui présente à genoux. Derrière elle on voit le corps d'Holopherne.

Grav. par Giulio Bonasone. Bartsch, t. XV, p. 114, n° 8.

6. *David vainqueur de Goliath.* — Il se penche pour soulever la tête de Goliath posée sur une pierre carrée. Le corps du géant est étendu à terre. Deux tentes dans le fond. Il est douteux que cette estampe soit gravée d'après un dessin de Raphaël.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 11.

7. *La reine de Saba chez le roi Salomon.* — Le roi est assis à gauche; la reine s'avance, avec sa suite qui apporte les présents, du côté droit. La partie supérieure de la planche, à gauche, est restée inachevée.

Grande feuille. Bartsch, t. XIV, p. 13, n° 13. Selon Vasari, ce serait une gravure de Marco da Ravenna. — Landon, n° 305.

Une peinture à fresque de cette composition se trouve dans la partie cintrée d'une salle de la Chancellerie à Rome. A en juger par les peintures qui ornent le plafond de cette même salle, l'exécution daterait du milieu du seizième siècle. Le dessin original est dans la possession de M. Bethmann Hollweg, à Bonn.

Compositions tirées de l'Ancien Testament,

ATTRIBUÉES PAR ERREUR A RAPHAEL.

a.) *La Creation d'Adam.* — Dieu le Père est devant Adam debout.

A l'eau-forte, par L. Duplessis-Bertaux. H. 7"; l. 5". — Le même sujet, de plus petit format, par un artiste français.

b.) Sept planches d'après des tapisseries que l'on conserve à Mantoue et qui sont vraisemblablement d'après les cartons de Jules Romain : 1° Moïse avec les magiciens devant Pharaon; 2° le Passage de la mer Rouge; 3° Moïse recevant les tables de la Loi; 4° la Récolte de la manne; 5° le Serpent d'airain; 6° la Fête de la Pentecôte; 7° six Génies avec une guirlande de fruits.

Tous ces sujets ont une bordure de feuillages et de gibier. Les planches portent souvent les armes des ducs de Mantoue et le nom de *Gulielmus Dux Mantuae.*

A l'eau-forte, par G. Lepoer. Les trois premières planches, in-folio en larg., les quatre dernières, in-4°.

c) *Quatre planches : Raphael, p. — M. C. sculp.* (Mich. Corneille). Trois sujets de l'histoire d'Abraham, et le Songe de Jacob. Voyez Heinecken, t. II, p. 376 et Euboeus Tauriscus, p. 83. L'auteur de ces sujets s'est en partie servi de différentes compositions de Raphaël.

d.) *Loth et ses filles.*

Grav. par J. M. Preisler, d'après un tableau qui appartenait à J. E. Gotzkowski, et qui est actuellement au musée de Berlin. Ce tableau, faussement attribué à Raphaël, est un ouvrage de Frans Floris. — Landon, n° 381.

e.) *L'ange Raphael conduisant le jeune Tobie.*

Grav. par Aug. Carrache, 1581, *Raphael d'Urbin inv.*, in-fol. L'invention paraît appartenir à l'un des Zuccheri.

Sujets du Nouveau Testament.

8. *Le Massacre des Innocents.* — Cinq soldats, huit mères et neuf enfants. Le fond représente une ville avec un pont. Cette magnifique composition est trop connue pour qu'une description en soit ici nécessaire.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, n° 20. — Répétition. Bartsch, n° 18. Nous la croyons de George Pencz. Voyez notre ouvrage sur les Gravures anciennes, pour servir de supplement au livre de Bartsch. Dans cette planche, il y a un petit sapin à droite (fougere, chicot, sapin, *felce*, *felcetta*, *pointed tree*). Deuxièmes épreuves, légerement retouchées, Ant. Sal exc. Troisièmes épreuves, *in Roma, presso Matteo de' Rossi*. Quatrièmes épreuves, chez Gio. Batt. de' Rossi. Cinquièmes épreuves, planche tout usee, *presso Carlo Losi*, 1773. Carlo del Maino vendit cette planche à Gius. Longhi, à Milan ; en 1820, elle fut acquise par le marchese L. Malaspina de Sannazaro, à Pavie. — Copie, avec cette marque : ROME. AD. S M. — Copies : J. B. de Cavaleriis. — Mich. Lucchese, en contre-partie. — Jac. Binck. Bartsch, t. VIII, p. 265, n° 11. — Copie médiocre, en contre-partie, sans lettres. H. 10" 2"'; l. 15" 3"'. Deuxièmes épreuves. Monogramme : *F. M. Ant. et Raphael Urb. inventor.* — Copie attribuee à Villamena ; inscription et monogramme comme l'indique Bartsch. Seulement, au lieu de RAPHA., il faut lire RAHA. H. 10" 5"'; l. 15" 7"'. — P. Lelu sculp., 1792, à l'eau-forte. H. 10" 7"'; l. 15" 9"'. — A l'eau-forte, en contre-partie, par Piale, 1793. — Aurelio Colombo da Milano, avec le monogramme ACF, *chez Artaria, à Vienne*. H. 10" 5"'; l. 15" 10"'. — D'après le dessin qui est dans la collection royale de Dresde, par E. Steinla, 1836, in-fol. en larg. — En clair-obscur, par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 35, n° 8. — Agostino Veneziano, petite planche. H. 3" 8"'; l. 5" 7"', Bartsch, t. XIV, n° 19. — Copie, de la même grandeur, par Hier. Hopfer, dans la collection de Mannheim. — Etienne de Laulne. H. 3" 9"'; l. 5" 8"'. — Landon, n° 415. — La femme agenouillée et l'enfant seuls, gravés sur pierre par Nic. Strixner.

Des esquisses de cette composition se trouvent dans la collection Albertine à Vienne. Une autre chez M. Johnson, à Oxford, de laquelle il y a un fac-simile dans la *Lawrence Gallery*, n° 13. E. Wright, dans *Travelling France, Italy*, etc., cite un dessin du Massacre des Innocents qui était au palais Bonfigliuoli à Bologne ; ce dessin, à la sanguine, passa avec d'autres dessins dans la collection royale d'Angleterre ; mais ce n'est point un original. — Pungileoni (p. 218) en cite un autre qui se trouvait chez le

marchese Porcinari à Naples, mais que nous n'avons point vu. — Le dessin que possède la comtesse de Reich, à Dresde, est un amalgame de cette composition avec celle qui représente le même sujet dans les tapisseries de Raphaël.

9. *Le Christ chez Simon.* — Cinq personnes sont assises à table; Madeleine verse des parfums sur les pieds du Sauveur et les essuie avec ses cheveux. A gauche, le maître d'hôtel avec un jeune garçon portant un plat.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 23. — Copie A, attribuée à Dom. Zenoni. — Copie B, par J. F. (Jacomo Francia). — Copie C, en contre-partie, dans la manière de Corn Cort. — Copie D, en contre-partie, *Gril. Sylvius Buse cœlabat.* — En clair-obscur, par Hugo da Carpi. — De même, par Andrea Andreani, 1609. Bartsch, t. XII, n° 17. — De même, par Alessandro Ghandini. Bartsch, t. XII, n° 18. — Landon, n° 387. — Le dessin original était dans le cabinet Crozat, si l'on en croit le Catalogue de cette collection, n° 120.

10. *La Cène.* — Le Christ, assis au milieu, avec six apôtres de chaque côté.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 25. — Copie A, Joh. Bapt. de Cavallerlis; deuxièmes épreuves, de 1582. — Copie B, de Nic. Beatrizet. En contre-partie. Bartsch, t. XV, p. 248, n° 18. — Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 26. — Copie par un anonyme, *in Bolog.*, 1572; deuxièmes épreuves, *Donati Rasciotti formis.* H. 3" 1'"; l. 15" 2'". — Mario Kartari, 1573. H. 3" 1'"; l. 3" 9'". — Sur bois, par le même graveur qui a copié la Sainte Cécile, en contre-partie. H. 14" 4'"; l. 19" 10'". — A Paris, chez P. Drevet, en contre-partie, avec l'adjonction de deux vases et cette inscription : *Pars Dei est qui de cœlo*, etc. In-fol. en larg. — A Paris, chez J. Nolin, graveur, etc. Pour fond, une toile tendue et deux lampes. Une cruche et une coupe sur le devant. H. 13"; l. 16" 7'". — Mazot exc., etc. Saint Pierre, à gauche du Sauveur, n'a pas de couteau. H. 10" 9'"; l. 14" 9'". — *Raffaello Sanzio d'Urbino dipinse*; *Gio. Masselli inc.*, 1818, in-fol. en larg. Peut-être d'après le tableau de Houghton Hall, lequel est actuellement à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. — A l'Académie de Pérouse se trouve aussi un petit tableau de cette composition; il est peint dans la manière de Berto di Giovanni. — Landon, n° 152. — Le dessin original se trouve dans la collection royale d'Angleterre.

11. *La Descente de croix.* — Quatre apôtres, montés sur deux échelles, sont occupés à enlever le corps du Christ. La Vierge, évanouie, soutenue par trois femmes.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 32. — Copie A, avec la souscription : *Mortuus e cruce detrahitur descendere virus*, etc. Deuxièmes épreuves, avec : *Ant. Sal. exc.* — Copie B, avec deux petites maisons auprès de la montagne. — Copie C, le bras droit du Christ est seulement au trait, sans ombres, et seulement deux clous à terre. Deuxièmes épreuves, avec le bras terminé : *Romæ, Ant. Lafrerij.* Troisièmes épreuves, *Nic. van Aelst for.* — Quatrièmes épreuves, *in Roma, presso Matteo de' Rossi*, etc., et en dernier lieu : *presso Carlo Losi*, 1774. — En clair-obscur, par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 43, n° 22. — Zani cite encore deux gravures de Sebastiano a Regibus et de Stefano Laulne. — Il indique aussi deux faibles eaux-fortes, in-fol. et petit in-fol. — Landon, n° 233. — D'après un dessin du cabinet de Praun, grav. par J. Th. Prestel.

Don Ciccio di Lucca, à Naples, possédait, dit-on, un dessin à la plume et lavé de cette composition, qui diffère quelque peu de l'original. H. 13" 6'"; l. 10" 3'". Voyez l'*Encyclopedie* de Zani, t. VIII, seconde partie, p. 167.

Nous avons vu plusieurs petits tableaux qui répètent cette composition ; l'un, par un Néerlandais du seizième siècle, se trouve dans la galerie Manfrini, à Venise ; un autre, attribué à Andrea da Salerno, est au musée de Naples.

12. *Mater dolorosa.* — La Vierge, debout au milieu, derrière le corps du Christ, lève ses regards avec douleur vers le ciel. Le bras droit est couvert d'une manche si collante, qu'on a souvent cru qu'il était nu, quoique le bord du vêtement soit indiqué au poignet.

Attribué a Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 34. Cette gravure surpasse, sinon en style magistral, du moins en delicatesse de burin, tout ce que nous connaissons de Marc-Antoine ; l'expression de douleur, dans la tête de la Vierge, est pleine de sentiment, ce qui nous fait supposer que cette estampe est d'un grand artiste qui a aussi gravé la Philosopbie (Bartsch, n° 381) et la Vierge assise sur des nues (Bartsch, n° 47), dont le seul exemplaire est dans la collection de Dusseldorf. Le dessin original se trouve au Louvre. — La même composition, la Vierge à droite, avec des manches à plis, gravée par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 35. — Copie A, sans tablette et sans les deux petites figures de l'original. — Copie B, sans la tablette et avec cette inscription : *O vos omnes, qui transitis*, etc. — Copie C, par Jérôme W. (Wierx). — Copie D, pareille à la copie B, seulement sans bord dans le bas. H. 10" 6'"; l. 7" 6'". — Copie E, d'après la copie C, en contre-partie. *Hans Liefrinck exc.* H. 8" 2'"; l. 5" 9'". — Copie F, d'après l'original : Lorenzo Pennis de paris, *F. Marco Ant. di brandi excudebat.* H. 11" 9'"; incl. 5" bord ; l. 8" 6'". Trés-rare (chez Durazzo). — Copie G, avec l'oreille du Christ apparente. Dans le bas est écrit sur une pierre : *O vos omnes*, etc. — Copie H, en contre-partie, sans tablette. H. 11" 5'"; l. 8" 2'". — Copie J, dans la maniere de Marco da Ravenna, sans tablette et avec un autre paysage, la Vierge plus jeune et sans manches ; l'oreille du Christ est tout à fait couverte de cheveux ; dix soldats derriere, dont l'un à cheval. H 11" 5'"; l. 8". — Copie K, semblable à la précédente, la Vierge encore plus jeune, en contre-partie. H. 10" 1'"; l. 7" 9'". — Copie L, comme l'avant-dernière, mais la Vierge âgee. H. 11" 6'"; l. 8" 2'". — Copie M, d'apres l'original, mais avec moins de fond. H. 9" 10'"; l. 7"; rognée. — Landon, n° 227. — Giulio Bonasone. Le Christ couché sur une table. Bartsch, t. XV, p 126, n° 60. — Landon, n° 388. — Le dessin de cette composition se trouve dans la collection royale d'Angleterre, à Windsor-Castle.

13. *Le Christ pleuré par les apôtres et les saintes femmes.* — Le Christ mort repose sur les genoux de la Vierge évanouie et soutenue par deux femmes. Les pieds du Sauveur se trouvent sur les genoux de la Madeleine, qui se tord les mains. Un apôtre est debout contre le rocher à gauche, derrière les femmes, et saint Jean, avec deux autres apôtres, à droite. Dans le fond, on voit le Calvaire avec les trois croix.

Gravé par Marc Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 37. — Copie A, en contre-partie. — Copie B, de même, avec un peu d'herbe sur le terrain. — Copie, par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 38. — Encore une fois gravé par le même A. V., 1516. Bartsch, t. XIV, n° 39. — Copie, en contre-partie. H. 7" 7'". l. 6" 1'". —

Copie. La tablette au-dessous du bras droit est blanche. Sans nimbes. — Copie dans la manière de Marco da Ravenna, signé d'un R. H. 7" 10'''; l. 6". — Copie, en contre-partie, par Gasparo Osello Palarinus, NN. EXC. (Nic. Nelli exc.) et signée des lettres renversées G. P. F. H. 8" 11'''; l. 6" 11'''. — Copie, la tablette sous le bras gauche est blanche, avec les nimbes. H. 8"; l. 6" 3'''. — Copie, le groupe du centre seulement, par un graveur plus moderne, en contre-partie. Quatre vers dans le bord : *Christe*, etc., sans nimbes. — H. 8", 7'''; l. 5" 1'''. — Gravure sur bois, copiée d'après l'estampe de Marc-Antoine, par Hugo da Carpi; sur la tablette il y a VGO. H. 7" 11''' ; l. 6" 3'''. C'est par erreur que Zani a indiqué l'épreuve qui se trouvait dans le cabinet Burati comme un clair-obscur.

Le dessin original à la plume, contenant 10 fig., passa de la collection Denon dans celle d'Oxford. Fac-simile dans la *Laurence Gallery*, n° 11. — Landon, n° 297. — M. John Barnard, à Londres, possédait un dessin semblable, qui est reproduit dans l'ouvrage de Rogers.

14. *Le Christ pleuré au tombeau.* — Joseph d'Arimathie soulève par-dessous les bras le corps du Christ à terre. La Vierge, évanouie, soutenue par de saintes femmes et par saint Jean. La Madeleine se penche sur les pieds du Sauveur. Un tombeau, semblable à une tour, dans le fond.

Gravé par Enoa Vico, 1518. Bartsch, t. XV, p. 284, n° 8. — Copie, dans la manière de Bonasone, en contre-partie. — L'esquisse originale de Raphaël se trouve dans la collection du château de Gotha.

Compositions du Nouveau Testament

FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A RAPHAEL.

a.) *L'Annonciation.* —La Vierge, agenouillée devant un prie-Dieu, près de son lit, paraît surprise de ce que lui annonce l'ange arrivant par un escalier de gauche. Dieu le Père, dans le haut, avec le Saint-Esprit qui descend. Sur le devant, à droite, un rouet. Cette composition paraît être de Jules Romain.

Gravé par Jac. Caraglio. Bartsch, t. XV, p. 67, n° 2. — Landon, n° 417.

b.) *L'Adoration des bergers.* — Saint Joseph, soulevant le voile, montre l'enfant Jésus endormi à quatre bergers, dont le quatrième est agenouillé sur le devant. Pour fond, une étable avec une fenêtre, à travers laquelle on voit le paysage.

Gravé par un élève de Marc-Antoine, signé R. V. Quoique cette marque doive se rapporter à Raphael, toute la composition, et surtout la pose disgracieuse de l'Enfant, prouve que c'est seulement l'ouvrage d'un de ses élèves. Bartsch, t. XV, p. 14, n° 2. — Copie, à l'eau-forte, par un anonyme. Faible planche. — Copie, à l'eau-forte, en contre-partie. — Landon, n° 293.

c.) *The Birth of our Saviour.* — R. pinx. A la manière noire, par B. Lens. *Sold by John Bowles.* Cette composition ne rappelle en rien la manière de Raphaël, ni celle de son école.

d.) *L'Adoration des bergers.* — Avec une gloire composée de plusieurs petits anges.

Grav. par F. Poilly, chez H. Bonnart. Grand in-fol. en larg. A la première vue, on reconnait que ce n'est point un ouvrage de Raphael.

e.) La Fuite en Égypte. — Saint Joseph, marchant du côté droit vers la gauche, dirige l'âne et lui fait traverser un pont. La Vierge, assise sur l'âne, tient l'enfant Jésus qui étend ses petits bras vers des dattes que lui présentent deux anges en abaissant une palme. Cette composition, quoique signée R V, est seulement une imitation maladroite d'une gravure de Martin Schœngauer. Bartsch, t. VI, p. 123, nº 7.

Grav. dans la manière de G. Bonasone. Bartsch, t. XV, p. 16, nº 4. — Au clair-obscur, par un anonyme qui, selon Zani, pourrait être Nic. Boldrini. Bartsch, t. XII, p. 35, nº 9. — Landon, nº 231.

Une autre *Fuite en Égypte*, dans laquelle trois enfants sont couchés au premier plan, attribuée à Raphaël et gravée par Leondini da S. Geminiano, n'est pas plus que la précédente une composition du maître.

f.) La Samaritaine à la fontaine.

Grav. par de Hoy, petit in-fol. — Landon, nº 236.

Le tableau d'après lequel fut faite cette gravure se trouve au Belvédère, à Vienne; c'est un ouvrage de Ben. Garofalo.

Un dessin de cette composition, également attribué à Raphaël, se trouve dans la collection d'Oxford.

g.) Le Repas miraculeux. — Grande composition, avec beaucoup de figures, qui n'est pas de Raphaël et peut être tout au plus attribuée à un de ses plus faibles élèves. Le dessin se trouve dans la collection du Louvre.

Grav. par J. B. de Cavalleriis, Longherinns inc. Deux planches, grand format. Adresse antérieure : *Ant. Lafrerij;* postérieure : *J. Ant. de Paulis.* — Nolin, à Paris, grand in-fol. en larg. — Landon, nº 300.

h.) Le Christ dans la barque. — Composition de cinquante et une figures, qui peut être d'un élève de Raphaël.

Grav. par un anonyme. Jean Andran exc. Grande feuille en larg. — De même, *à Paris, chez Herissant*, etc. Raphael pinx. H. 21"; l. 27". — Landon, nº 303.

i.) Descente de croix. — Riche composition dans un ovale, mais qui n'a nullement le cachet de l'école de Raphaël.

Planche à l'eau-forte. *R. in. J. Nic. Vischer exc.* Monogramme dans Brulliot, t. I, nº 1,344. — Ant. Fantuzzi a aussi gravé, en 1543, une Descente de Croix, avec 18 figures, comme étant de Raphael. Le bon larron est porté en terre; le mauvais est encore attaché à la croix. Selon toute apparence, c'est l'ouvrage d'un élève de Raphaël.

k.) Le Christ, assis sur son tombeau. — Est soutenu par deux anges. A ses côtés, la Vierge et saint Jean. Cette faible composition paraît être d'un élève de Raphaël.

Gravé par le Maître au Dé, 1532. Bartsch, t. XV, p. 187, nº 5. — Landon, nº 340.

l.) *Le Christ mort.* — Debout dans un sarcophage, est soutenu par la Vierge et saint Jean. Nicomède et Joseph d'Arimathie, tenant le marteau et les tenailles, sont auprès. Mi-figures. Cette composition paraît être de Giovanni Bellini.

Grav. par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 36.

m.) *La Mise au tombeau.* — Joseph d'Arimathie soutient le corps du Christ près de la grotte. En face, à gauche, quatre femmes dans l'affliction, deux à genoux et deux debout l'une à côté de l'autre. Le caractère du dessin, les cheveux, les draperies, tout dans cette composition caractérise une œuvre du Parmesan.

Grav. par Enea Vico, 1543. Bartsch, t. XV, p. 284, n° 7. — Le dessin original se trouvait dans la collection Arundel. Grav. par H. van der Borcht jun., 1645. *Ex coll. Arundelliana. Raph. Urb. inv. Franc. Parmi. delin.* Avec une dédicace au baron Abraham de Nenfville. En contre-partie. H. 10" 8'''; l. 7" 6'''. — J. Record, *from a drawing by Parmegianino after Raphael in the Arundel collection.* En contre-partie. Petit in-fol. — Nic. de Larmessin. En contre-partie. In-8°.

n.) *Sujets de l'Histoire des Apôtres.* — 20 feuilles, commençant par l'Ascension du Christ et se terminant par la Mort de la Vierge.

La première planche est signée GDW. Heinecke, t. II, p. 343, croit que ce graveur est un élève de Lambert Suavius. Voy. Brulliot, t. II, n° 981. Ces belles compositions ne sont pas de Raphaël, mais d'un de ses meilleurs élèves ou imitateurs. In-8° en largeur.

o.) *Saint Pierre et saint Jean guérissant un paralytique.*

Grav. par le même GDW et d'après le même maître. In-fol. en larg.

Saintes Familles et Madones.

15. *Sainte Famille au Bassin.* — La Vierge, assise au milieu d'une chambre, tient des deux mains l'enfant Jésus sur ses genoux. A gauche, une vieille femme se penche sur un berceau et étend le bras vers l'Enfant. Sainte Anne, ouvrant les bras, est derrière la Vierge. A droite, un petit ange debout près d'un bassin.

Gravé par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 63. — Copie A, selon toute apparence par Marco da Ravenna ; le bassin a quelques traits d'ombres sur le rebord. — Copie B, gravure froide. — Copie C, sans tablette ni marque. — Copie, en contre-partie, avec quatre vers latins, qui commencent : *Anna parens magnæ*, etc. *A. statt Romæ*. 1567. — A l'eau-forte, en contre-partie, in-fol. avec le monogramme DIC. Brulliot, t. I, n° 1,182. Heinecke b., n° 14. — A la manière noire, pet. in-fol. — La Vierge et l'Enfant seuls, lithogr. sur planche teintée, par N. Strixner, in-8°. — Landon, n° 442. — Les peintres néerlandais se sont souvent servis de cette composition pour leurs tableaux, comme, par exemple, avec quelques variantes, le tableau qui est à Wilton-House, résidence du comte de Pembrocke. Voy. notre *Kunstreise durch England*, etc., p. 143.

16. *Vierge à la longue cuisse.* — La Vierge, assise à droite, à côté du berceau, tient l'enfant Jésus sur ses genoux ; le petit saint Jean est age-

nouillé en face, avec une banderole de parchemin à la main, et, derrière lui, saint Joseph, les bras croisés sur son bâton. Un jeune homme sort des bâtiments du fond.

Grav. par Marc-Antoine et Marc de Ravenne. Bartsch, t. XIV, nos 57 et 58. — Zani, t. VI, seconde partie, p. 36, cite une copie faite d'après la planche de Marc de Ravenne. — Landon, n° 420.

17. *La Vierge allaitant le petit Jésus.* — Jusqu'aux genoux. La sainte Vierge, de la main droite, presse son sein sur lequel l'Enfant met la main en regardant le spectateur. Saint Joseph, debout à droite. Toutes les figures ont des auréoles.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 60. — Marc de Ravenne, sans le saint Joseph et sans les auréoles. Bartsch, n° 61. — Copie d'après Marc de Ravenne, par Jérôme Hopfer. Bartsch, t. VIII, p. 507, n° 7. — Copie d'après Marc-Antoine, en contre-partie, avec la souscription : *Incipe, parve puer, risu*, etc. — Copie, par Claudine Bouzonnet Stella. H. 2" 8"'; l. 2".

18. *La Vierge sur un siége aux griffes de lion.* — La Vierge est assise sur un siége dont les pieds se terminent en griffes de lion. C'est une esquisse d'un élève de Raphaël.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 46. — Copie à l'eau-forte, par DC. H. 6" 7"'; l. 4" 6"'. Voy. Brulliot, t. I, n° 1,182.

19. *La Vierge assise sur des nuages.* — Elle tient l'enfant Jésus appuyé contre elle à sa gauche. Quatre petits anges dans les nuages. C'est peut-être une première esquisse pour la Madone de Fuligno.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 47. — Copie A, en contre-partie, signée RAPH. VRBI. — Copie B, en contre-partie : un château fort sur la montagne, dans le paysage. — Copie C, en contre-partie, dans un ovale. — Copie D, en contre-partie, signée d'un R. — Copie E, par Enea Vico, 1542. Bartsch, t. XV, p. 284, n° 6. — Landon, n° 230.

La collection de Dusseldorf possède, d'après la même composition, une estampe dans laquelle la tête de la Vierge et les enfants ont une beauté et une finesse d'expression qui surpassent la gravure de Marc-Antoine. On a cru pouvoir attribuer cette estampe à Raphaël lui-même. Nous avons déjà remarqué que la *Vierge des Douleurs* (Bartsch, nos 34 et 12 de notre catalogue) et *la Philosophie* (Bartsch, n° 381) présentent le même caractère de supériorité dans l'exécution.

20. *La Vierge couronnée par un ange.* — La Vierge, vue jusqu'aux genoux, tient des deux mains l'enfant Jésus sur ses genoux. Le petit saint Jean, vu de profil à droite, présente des raisins à l'Enfant. Un ange plane dans le haut, à gauche, en tenant une couronne de laurier au-dessus de la tête de la Vierge.

Gravé par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 49.

21. *La Vierge couronnée par deux anges.* — La Vierge, assise sur des

nuages et portée par plusieurs petits anges, soutient de la main droite l'enfant Jésus qui l'enlace dans ses bras. Deux anges, qui volent de chaque côté dans le haut, tiennent une couronne royale au-dessus de la tête de la Vierge.

Gravé par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 188, n° 8.

22. *La Vierge avec l'enfant Jésus bénissant.* — Elle est assise sur un banc, vue de face et jusqu'aux genoux. Sa tête est un peu penchée à droite, ses yeux sont baissés; elle tient des deux mains l'enfant Jésus, assis sur ses genoux, lequel élève la main droite pour bénir. La main gauche est posée sur son genou droit. Le caractère des têtes rappelle la manière de Francesco Francia, que le graveur a peut-être transformé en Raphaël.

Gravé par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 19, n° 10.

23. *La Vierge avec l'Oiseau.* — Jusqu'aux genoux. La Vierge soutient avec son bras droit l'enfant Jésus, lequel semble effrayé par un oiseau qui vient se percher sur l'épaule de sa mère. Cette composition paraît être de Jules Romain.

Gravé par Giulio Bonasone. Bartsch, t. XV, p. 125, n° 56.

24. *Sainte Famille.* — La Vierge soutient l'enfant Jésus assis à gauche sur une table et tenant un livre ouvert. Saint Joseph à gauche. Cette composition, selon toute apparence, est de Jules Romain.

Gravé par Chérubin Alberti. Bartsch, t. XVII, p. 61, n° 33.

25. *La Vierge embrassant l'enfant Jésus.* — La Vierge, vue de profil, est assise sur une chaise, et se penche à droite vers l'enfant Jésus debout devant elle pour l'embrasser. Celui-ci pose sa main gauche sur sa tête. C'est une étude d'après nature.

Grav. dans la manière de Caraglio. Bartsch, t. XV, p. 20, n° 11. — A l'eau-forte, par P.-A. Robert, 1729, d'après un dessin attribué à Giulio Bonasono, petit in-4°. — A l'eau-forte, en contre-partie, par V. Denon, petit in-fol.

Le dessin original passa de la collection Lawrence dans celle d'Oxford.

26. *La Vierge lisant dans un livre.* — Vue de profil et tournée à droite, elle est assise sur une chaise et tient de la main gauche un livre dans lequel elle lit; de la main droite, elle enlace le petit enfant Jésus, qui regarde le spectateur. Dessinée par Raphaël d'après nature.

Grav. par Marco da Ravenna ou par un autre élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, p. 48. — Copie A, en contre-partie. — Copie B, à l'eau-forte, signée d'un R. — A l'eau-forte, par Denon, petit in-4°. — Tauriscus (p. 179) cite encore cinq autres copies, gravées du même côté que l'original, savoir: Raph. Urba. inven. F. Bourlier exc. H. 8" 3'"; l. 5" 6'". — Signé dans le haut avec un R. H. 7" 7'"; l. 3" 5'". — Signé R. V. au-dessus de la tête de la Vierge. — Grav. par Mandolt. — En contre-partie par Bergeret. — Landon, n° 329.

Le dessin original se trouve dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.

Vierges

ATTRIBUÉES A RAPHAEL.

a.) Sainte Famille avec deux anges. — Large planche. La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, auquel le petit saint Jean, tenu par sainte Élisabeth, et deux anges présentent des fruits. Dans le haut se trouve le nom de Giov. Bapt. del Moro. Heinecken, p. 415, n° 2. In-folio en largeur. Cette composition semble être du Parmesan.

b.) La Vierge assise sous un arbre. — Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus, que le petit saint Jean veut embrasser. Sainte Élisabeth à droite, debout, près du berceau.

Gravé dans la manière de Paolo Farinati. H. 7" 9'"; l. 10" 3'". Voy. Heinecken, p. 425, 22 *a*. — Copie par M. Corneille. — Cette composition paraît être d'un élève de Raphael.

c.) La Vierge accroupie. — Elle enlace dans ses bras le petit Jésus, qui, debout à sa droite, étend la main gauche vers une grappe de raisin que lui présente le petit saint Jean, debout à gauche. Cette composition, peu gracieuse, est sans doute d'un élève de Raphaël.

Grav. par un ancien maître italien. Faible planche. H. 6" 2'"; l. 5".

d.) Sainte Famille. — Jusqu'aux genoux. La Vierge tient, devant elle, assis sur un coussin, l'enfant Jésus, qui feuillette un livre. Saint Joseph est debout derrière elle, à gauche.

Grav. par Sebastiano a Regibus. Très-dure. Petit in-fol. — Cos. Mogalli. In-fol. — Voy. Heinecken, p. 434, n° 44.

e.) La Vierge. — Tournée à gauche, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui étend ses deux bras et regarde le spectateur.

A la manière noire, par R. Houston. In-fol.

f.) La Vierge assise. — Tient l'enfant Jésus; derrière lui, est agenouillé le petit saint Jean auprès de saint Joseph. Selon Tauriscus (p. 165, n° 29), le tableau se trouverait en Espagne.

A la manière noire, par Sommer; Raphael pinx. In-4°. H. 8" 11'".

g.) L'enfant Jésus endormi. — Derrière lui, trois têtes d'enfants.

Dessiné par Desnoyers, gravé au pointillé par Castel, 1808. In-4°.

h.) Même sujet. — Dans le haut, à gauche, apparaît une croix. D'après l'enfant Jésus de la Vierge au Diadème, en contre-partie.

Grav. par Gius. Dala. Venezia, 1834. Petite planche.

Sujets de la Vie de la Vierge.

27. *Les Maries sur l'escalier.* — C'est ainsi que l'on nomme une estampe qui représente sainte Marthe conduisant la Madeleine auprès de Jésus

dans le temple. (Voy. la légende de sainte Marie-Madeleine.) Jésus est assis à droite, entouré de quatre apôtres, entre deux colonnes du temple, auquel conduit un grand escalier. Le peuple se tient à gauche.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 45. — Copie A, presque semblable à l'original. — Copie B, faible, mais reproduisant fidèlement l'original. — En clair-obscur, signé M, vraisemblablement par George Matheis, graveur sur bois, à Augsbourg. Bartsch, t. XII, p. 37.

Deux dessins douteux de cette composition se trouvent dans les collections de Vienne et de Paris.

28. *L'Assomption de la Vierge.* — Onze apôtres entourent le tombeau vide de la Vierge; les uns regardent au fond de ce tombeau et les autres élèvent leurs yeux vers le haut, où la Vierge est assise sur un croissant, entourée de petits anges, deux desquels tiennent des torches. Cette composition paraît être une première esquisse de Raphaël pour le tableau qu'il destinait au couvent de Monte Luce, lorsqu'il passa un nouveau marché avec les nonnes de ce couvent en 1516.

Grav. par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 188, n° 7. — Copie A, en contre-partie; saint Jean est debout, à gauche. — Tauriscus (p. 192, n° 6) cite une autre copie par P. A. Pazzi. — Landon, n° 437.

29. *Le Couronnement de la Vierge.* — La Vierge, assise sur des nuages, est couronnée par le Christ, assis à sa droite. Au-dessus d'eux, entre quatre anges, Dieu le Père dans l'attitude de la bénédiction, et au-dessus de lui le Saint-Esprit. Quatre anges, deux de chaque côté, sont en adoration auprès de la Vierge et du Christ. Cette composition semble être une première esquisse pour la partie supérieure du tableau d'autel de Monte Luce.

Gravé par le Maître au Dé, 1532. Bartsch, t. XV, p. 190, n° 10. — Copie A, en contre-partie, dans la manière d'Ant. Wierx. — Copie B, à l'eau-forte, avec le monogramme SR enlacés, et à gauche, *Rafael Urbanus in.* A droite, *F. Bourlier exc. cum pri. Regis C., à Paris.*

30. *La Vierge et trois saints.* — Au-dessus de la Vierge, entourée de rayons, plane le Saint-Esprit; et dans le haut, de chaque côté, on voit un ange en adoration. Marie-Madeleine lui baise les pieds. A gauche, sainte Catherine, et à droite saint François, à genoux.

Grav. par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 22, n° 13.

31. *Le Mariage mystique de sainte Catherine.* — La Vierge, assise sur un siége élevé, et tournée à gauche, tient l'enfant Jésus sur son genou droit. Sainte Catherine, vue de profil, agenouillée à gauche, présente sa main droite, et l'enfant Jésus lui met une bague au doigt. Sainte Barbe est debout, à droite, la tête entourée d'une espèce de turban. Le fond est un motif d'architecture à deux arcades au travers desquelles on voit un paysage montagneux.

Cette belle composition nous a été conservée dans une ancienne gravure sur bois par un maître inconnu. H. 9" 9'"; l. 7". Heinecken, p. 459, n° 32. — Copie par Abr. Bloteling. Petit in-fol. — Il en existerait aussi une petite planche en contre-partie, par un élève de Marc-Antoine, mais nous ne l'avons jamais rencontrée.

Un petit tableau de la grandeur de la gravure sur bois, attribué à Benv. Garofalo, se trouvait en 1835, chez le comte Bailli de Tatischeff, ambassadeur russe à Vienne.

A Raphaël sont encore attribuées les compositions suivantes :

a.) *La Présentation de la Vierge au temple.* — Marie monte les degrés du temple, au-dessus desquels l'attend le grand prêtre. Sur le devant, à droite des marches, est assis un vieillard estropié.

Grav. par Gio. Ant. da Brescia, signé R. VR., quoique rien ne permette d'attribuer cette composition à Raphael. Bartsch, t. XIII, p. 319, n° 4.

b.) *Le Mariage de la Vierge.* — Le prêtre, debout sous le vestibule du temple de Jérusalem, unit les mains des deux époux. Ils sont entourés d'hommes et de femmes; dans le haut plane le Saint-Esprit, et l'on voit, dans le fond, le chandelier à sept branches. Sur les marches du temple, au premier plan, à droite, est couché un homme à moitié nu, demandant l'aumône à un jeune couple qui monte les degrés.

Gravé par Giulio Sannuti. Bartsch, t. XV, p. 499, n° 1. Quoique cette estampe soit signée d'un R, tout dans la composition et le dessin caractérise un ouvrage de Jules Romain. — Landon, n° 402.

c.) *La Vierge avec trois archanges.* — Elle est assise sur des nuages. Dans le bas sont les trois archanges, saint Michel au milieu avec Satan vaincu sous ses pieds. A gauche, l'ange de l'Annonciation, Gabriel, et, à droite, Raphaël, l'ange protecteur.

Le dessin original de Jules Romain est dans la possession de M. Gatteaux, à Paris.

Grav. par Diana Ghisi. Bartsch, t. XV, p. 446, n° 31. Cette planche, signée R. V. I. à droite, a été attribuée à Raphaël dans l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy. — Landon, n° 431.

Sujets religieux.

32. *L'Archange saint Michel.* — Il pose le pied droit sur la gorge de Satan, qu'il menace de sa lance en saisissant son épée de la main gauche. Des rochers au fond. Cette composition n'a pas cette simplicité de conception que nous admirons dans les œuvres de Raphaël. Nous croyons donc pouvoir l'attribuer à un de ses bons élèves.

Grav. par Agostino Veneziano et Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n°° 105

et 106. — Copie faible par un anonyme. — Landon, n° 392. — Imitation : l'ange a une couronne de lauriers. Gravé dans la manière de Jean Duvet. Bartsch, t. XIV, n° 107.

33. *Saint Jérôme.* — Il est à genoux, tourné à gauche, appuyant son front sur sa main droite, et il touche de la gauche une tête de mort auprès de laquelle est un crucifix attaché à un arbre. A gauche, on voit le lion. Pour fond, un paysage inculte avec une ville en ruine.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 101. — Copie à l'aquatinta, par Strutt. — Cette composition est peut-être la même que celle du petit tableau à l'huile que l'Anonyme de Morelli (p. 24) dit avoir vue, en 1537, chez le Dr Marco Benavides, de Mantoue, à Pavie.

Il existe encore deux autres compositions représentant saint Jérôme, attribuées à Raphaël : l'une gravée par Marc-Antoine et Augustin de Venise (Bartsch, nos 102 et 103); nous l'avons déjà citée comme étant l'ouvrage d'un maître vénitien ; l'autre, avec le saint mort, couché devant sa grotte, tandis que son âme est portée au ciel par des anges. Gravée par Lucas Ciamberlanus, signée L. C., 1604. In-folio. Elle n'a rien qui puisse la faire attribuer à Raphaël ; nous signalerons même à l'attention des connaisseurs le caractère du petit ange, qui accuse vraisemblablement une œuvre de Girolamo Mutiano. — Landon, n° 391.

Nous devons encore citer ici une gravure au clair-obscur, signée YHS, dans laquelle on s'est servi de la figure du Diogène de l'Ecole d'Athènes, pour en faire un saint Jérôme. Bartsch, t. XII, p. 82, n° 32.

34. *Saint George.* — Lancé au galop, il élève sa lance pour frapper le dragon étendu aux pieds de son cheval. A gauche, la princesse s'enfuit. Une ville, avec un château fort, au fond. Cette composition paraît être une première esquisse pour le tableau peint par Raphaël pour le roi d'Angleterre.

Grav. dans la première manière de Marc-Antoine, mais non pas par lui-même. Bartsch, t. XV, p. 24, n° 3.

Il existe encore un fac-simile gravé par Ruchmann d'après un dessin du même sujet faussement attribué à Raphaël. Saint George galope ici vers le côté droit et perce le dragon de sa lance. La princesse est agenouillée en prière à droite.

35. *Les Quatre Saints.* — C'est ainsi que Bartsch désigne cette estampe, dans laquelle une sainte femme s'entretient avec deux apôtres et un jeune homme.

Grav. à l'eau-forte, d'après un dessin de Raphaël, par Rafael Sciaminossi. Signé : R. V. I. — R. S. B. INCID. Bartsch, t. XVII, p. 233, n° 94.

Il y a, en outre, de nombreux sujets religieux qui ont été souvent attribués faussement à Raphaël. Nous nous bornerons à citer les suivants.

a.) *Saint Jean dans le désert.* — Il est assis sur un rocher, d'où sort une source à gauche. Il tient une écaille de la main droite et de la gauche un bâton, à l'extrémité duquel est attachée une croix avec une banderole portant l'inscription : *Parate viam Domini.* On s'est servi, pour cette composition, du Saint Jean dans la Tribune de Florence.

Grav. dans la manière de Giulio Bonasone. Bartsch, t. XV, p. 27, n° 5.

b.) *Les apôtres saint Pierre et saint Paul.* — Deux planches avec des figures isolées, dans le style de Michel-Ange. Faussement attribué à Raphaël.

J. B. de Cavalleriis incid., 1571. Grand in-fol.

Les mêmes apôtres, d'après un dessin du comte de Caylus, semblent être de l'invention d'un élève de Raphaël. Landon, n° 290.

c.) *Saint Louis armé.* — Il est debout, tourné à gauche et tenant une lance dans la main droite. A côté de lui, un bouclier ovale, orné d'une croix et de quatre lis.

Grav. par Michel Lasne, signé : *R. Vrb. pinx. M. L'asne fe. cum priv. R. C. — Malbouré, ex. in aula Albretiaca pr. S. Hilarium.* In-fol. — Le même Michel Lasne a encore une fois gravé ce sujet, mais en contre-partie, et avec cette variante que le saint s'appuie de la main droite sur son bouclier. Petit in-fol.

Nous avons vu, dans la collection Neeld, à Londres, un petit tableau représentant un Saint George tout à fait semblable à ce Saint Louis, et, selon toute apparence, peint par le Giorgion. Le saint, dans le tableau, tient un étendard dans la main; le dragon est à ses pieds. La tête n'est que légèrement indiquée; mais l'armure, au contraire, est exécutée avec grand soin d'après nature.

d.) *Sainte Barbe.* — Mi-figure, vue de profil, tournée à droite. Elle tient dans sa main une petite tour.

Vraisemblablement gravé d'après un tableau vénitien, par J. du Bois. Petit in-fol. — W. Vaillant, à la manière noire, in-8°. — G. Valk exc. En contre-partie. Grand in-4°. — Landon, n° 396.

e.) *Le Mariage mystique de sainte Catherine.* — Mi-figures, avec saint Jean-Baptiste derrière sainte Catherine, et saint Joseph en face, à droite.

Grav. par Cornelius Bloemaert.

Cette composition ne rappelle pas, le moins du monde, la manière et le génie de Raphaël.

f.) *Un petit ange.* — Portant la croix, debout sur des nuages, avec cette inscription : *Factus est pro nobis obediens usq. ad mortem, autem crucis. Phil. 2. Raphael Sanctius pinxit.* N° 1.

Grav. par Luca Ciamberlano. Bartsch, t. XX, p. 33, n° 20.

Cette petite planche fait partie d'une suite de cinq petits anges avec les instruments de la Passion. La planche n° V est, comme nous l'avons déjà indiqué, empruntée du petit génie agenouillé dans la fresque des Sibylles, à S. Maria della Pace. Mais nous ne savons pas de quelle composition de Raphaël a pu être tiré le petit ange de la planche que nous décrivons ici. Nous doutons que cet ange soit de lui.

Le capitaine William Baillie a gravé un ange volant, attribué aussi à Raphaël. Cette planche est imprimée en rouge. Tauriscus, p. 144, n° 37.

Sibylles.

36. *Les deux Sibylles avec le Zodiaque.* — Toutes deux sont debout; celle de droite tient un livre et regarde vers le ciel, tandis que l'autre écrit sur un livre ouvert et posé sur ses genoux.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 397. — Copie A, en contre-partie, faible planche. — Copie B, en contre-partie. Monogramme HAT. Brulliot, n° 487. Plus faible encore. — Copie. Monogramme MA. Brulliot, n° 594. — Gravé par Giulio Bonasone dans les *Emblemata* de Bocchius, en contre-partie, avec un vieillard et l'inscription : *Virtuti merito sedes quadrata dicatur.* Bartsch, t. XV, p. 166, n° 304. — Landon, n° 160.

37. *La Sibylle de Cumes.* — Le sable qu'elle porte est changé par le soleil en grains d'or. Elle est vue de profil et marche vers le côté droit. Un chien la suit. Cette figure est aussi considérée comme une allégorie de l'Instabilité.

Grav. par Agostino Veneziano, 1516. Bartsch, t. XIV, n° 123. — Copie, en contre-partie, signée D. S. — Landon, n° 394.

38. *La Sibylle avec le flambeau.* — Une jeune femme, assise dans une chambre, lit dans un livre qu'elle tient de la main droite. Devant elle, un enfant l'éclaire avec une torche. Belle étude d'après nature par Raphaël.

Grav. par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 27, n° 6. Cette estampe est signée BB dans le haut, à droite, mais elle est erronément attribuée à B. Beham par Huber et Rost (t. I, p. 165). Bartsch, t. XV, p. 548, cite une autre estampe du maître ci-dessus. Une troisième est citée par Brulliot (t. II, n° 221). — En contre-partie, faible planche. Bartsch, t. XV, p. 28, n° 7. — En clair-obscur, par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 89, n° 6. — Copie, avec trois lignes autour de la torche. — Copie, en contre-partie, avec l'R à droite. — Copie, en contre-partie, avec l'R à gauche. Il existe aussi des épreuves où la lettre R ne se trouve pas. H. 9" 6'"; L. 7" 3'". — Landon, n° 455.

Sujets mythologiques.

39 *Neptune apaisant la tempête.* — Éole a excité cette tempête contre la flotte d'Énée. Planche nommée aussi le : *Quos ego.* Neuf écussons avec des sujets tirés de l'*Enéide* de Virgile. Cette magnifique estampe est trop connue pour qu'une description détaillée soit nécessaire.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 352. — Landon, n° 237.

H. Reveley (*Notices illustrative*, etc., écrites en 1787,) dit que le dessin original se trouve dans la collection de lord Hampton. Cet écrivain avait trop peu de connaissances en matière d'art pour que l'on puisse se fier à ses indications. Nous n'avons rien pu découvrir relativement à l'existence de ce dessin en Angleterre.

Les parties suivantes de cette composition furent gravées isolément : Neptune maîtrisant la tempête, en contre-partie. Neptune tourné à gauche.

Grav. par Gio. Ant. da Brescia. Signé IO. AN. B. H. 8" 7'"; l. 5" 8'".

Du même, Jupiter assis dans le Zodiaque. Il envoie, à la prière de Vénus, Mercure à Didon, avec l'ordre d'empêcher les Troyens de quitter Carthage.

Signé IO. AN. BX. H. 3" 9'"; l. 12" 8'".

Énée montre à Achate les peintures du temple de Junon.

Grav. par Giulio Bonasone, pour les *Emblemata* de Bocchius. Bartsch, t. XV, p. 164, n° 273.

40. *L'Amour et Vénus sur la mer.* — L'Amour, assis sur son carquois, se sert de son arc comme d'une rame. Vénus le suit debout sur une conque et tenant un voile dans sa main gauche. A gauche, un jeune homme livré à la douleur, assis contre un rocher ; trois Amours voltigent dans les airs. La figure de l'Amour est empruntée à la gravure que nous décrivons ci-après, n° 41. Tout le reste annonce un élève de Raphaël, qui s'est efforcé d'imiter un peu Michel-Ange dans le jeune homme assis contre le rocher.

Grav. par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 234. Dans le bas, huit vers qui commencent ainsi : *Con tal destrezza Amor trappassa et arte*, etc., et qui finissent : *Tiphi et Jason senza maestro Amore.* — Copie, en contre-partie, avec les mêmes vers. — Voy. le Catalogue de la collection du comte de Sternberg, par Frenzel, n° 2,866.

41. *L'Amour fuyant sur la mer.*

Grav. par Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 219, avec cette souscription : *Sic fuga violenta monet.* — Copie très-trompeuse, qui ne diffère que par la disposition de l'inscription. Voy. Bartsch, p. 180.

42. *Vénus assise sur un dauphin, voguant sur la mer, accompagnée de l'Amour.* — Celui-ci tient un flambeau des deux mains. Un papillon vole dans le haut. Ce doit être l'ouvrage d'un élève de Raphaël.

Grav. par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 239, — Landon, n° 380.

43. *Vénus sortant du bain.* — Elle essuie son pied humide. L'Amou debout auprès d'elle, tient son arc de la main gauche et pose sa main droite sur sa tête.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 297. — Copie A. Elle semble être

de Marc-Antoine lui-même. — Copie B, en contre-partie. Très-belle. — Copie C, par un des Wierx, 1563. AE. 14. — Copie D, en contre-partie, avec un fond de paysage et la marque d'Albrecht Dürer. — Copie E, faible petite planche, sans marque. — Copie par Albrecht Altdorfer, en contre-partie. Petite planche. Bartsch, t. VIII, p. 53, n° 31. — Avec quelques changements, pour un sujet de Didon, par Hans Sebald Beham, 1520. Bartsch, t. VIII, p. 148, n° 80. — A l'eau-forte, belle planche signée F. C. I. In-4° — Landon, n° 214. — La planche de cuivre, gravée par Marc-Antoine, existe encore dans la collection du marchese Malaspina, à Pavie. Voy. le Catalogue de cette collection, vol. IV, p. 339.

Un tableau à l'huile de cette composition, avec des figures de grandeur naturelle, attribué à Raphaël, se trouve au musée de La Haye. N° 249[1]. — Un autre, sur toile, de 3' 7" de haut sur 2' 1" de large, est gravé dans l'ouvrage intitulé : *Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la galerie de S. E. le comte A. Strogonoff*, etc. (Saint-Pétersbourg, 1807.)

44. *Vénus essuyant ses pieds mouillés*. — Elle est assise sur une grande draperie ; l'Amour, debout à droite, porte des linges sur son épaule. Une chambre pour fond.

Grav. par Enea Vico, 1546. Bartsch, t. XV, p. 291, n° 19. — Copie, en contre-partie. Faible et sans marque. — Copie par Albrecht Altdorfer. Petite planche. Bartsch, t. VIII, p. 53, n° 33.

Une esquisse à la sanguine, pour la figure de l'Amour, est dans la collection Teyler, à Haarlem; mais elle a été très-retravaillée.

45. *Vénus debout dans une niche*. — Elle se penche vers l'Amour, debout à gauche sur le socle.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 311. — Copie A, en contre-partie. — Copie B, par Hier. Hopfer. Bartsch, t. VIII, p. 512, n° 24. — Copie C, J. Episcopus fec., in-8°. — Copie D, Gottfried Muller exc. — Landon, n° 183.

Le dessin original à la pierre noire est dans la collection de M. Grahl, à Dresde. — Il existe plusieurs tableaux de cette composition par des peintres de l'école de Raphaël. Il s'en trouve un dans la galerie de Florence ; un autre est dans la possession de M. Beck, à Dessau.

46. *Vénus et Vulcain*. — Elle est assise à gauche, auprès de Vulcain, qui l'enlace avec un bras en plaçant une flèche dans le carquois de l'Amour, qui, debout devant elle, essaie son arc en le tendant. A gauche, deux petits Amours tiennent un plat avec des fruits ; à droite, un autre Amour portant une coupe de vin, et un quatrième Amour, assis, jouant avec son arc. Dans le fond, on voit trois petits Amours qui forgent des dards. On croit que Raphaël dessina, pour son compatriote Gio. Battiferri, cette belle composition, qui devait être exécutée à fresque sur la façade de sa maison dans le bourg du Vatican, à Rome, par Vincenzo da San Geminiano.

Grav. par Agostino Veneziano, 1530. Bartsch, t. XIV, n° 349.

1. Ce tableau est porté aujourd'hui, dans le catalogue du musée de La Haye, comme copie, n° 255. Voir W. Burger, *Musées de la Hollande*, p. 310. (*Note de l'éditeur*.)

Un beau dessin, qui cependant n'est qu'une copie, se trouve dans la collection royale d'Angleterre. — Un petit tableau, du côté opposé, attribué à Jules Romain, était dans la possession de Jabach de Cologne (Voyez *Cabinet des singularités*, etc., par Florent Lecomte, t. II, p. 55), qui le céda, avec d'autres tableaux, à Louis XIV. Dans le Catalogue du Louvre de 1820, il est inscrit sous le n° 974.

Grav. par E. Morace pour le *Musée Napoléon*.

47. *Vénus debout sur des nuages*, auprès de l'Amour qui lui saisit le bras gauche.

Grav. par Giulio Bonasone, vraisemblablement d'après un dessin de Raphael. Bartsch, t. XV, p. 149, n° 145.

48. *Vénus et les Amours*. — Elle vient du côté gauche; les Amours jouent avec un lapin, cueillent des fruits ou bien essayent leurs armes. Raphaël a fait cette charmante composition d'après le sujet que Philostrate a décrit dans son livre des *Images*, sous le titre des *Amours*. Exécuté à fresque dans le vestibule de la villa Madama, et, selon toute apparence, par Giovanni da Udine.

En clair-obscur, sur quatre planches, dans un ovale, par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 107, n° 3.

Une première esquisse pour les Amours sans la Vénus, dessin à la plume et lavé à la sépia, se trouve dans la collection de Düsseldorf.

49. *Bacchus à la vendange*. — Il est assis sur une tonne et tient une coupe dans la main gauche. Devant lui, un homme nu jette un panier plein de raisins dans une cuve. A gauche, une jeune femme, marchant derrière deux enfants, porte un panier de raisins.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 306. — Copie B, p. 232. — Variante de cette composition, avec adjonction, à gauche, du pape bénissant; petite figure par J. Hopfer. Bartsch, t. VIII, p. 512, n° 27.

Un dessin de la composition de Raphaël, exécuté au bistre, se trouvait, en 1776, dans la succession de Neymann, à Amsterdam.

50. *Lycaon*, au moment de tuer Jupiter, son hôte, est métamorphosé en loup. — A droite, le dieu est couché dans un lit; à gauche, Lycaon s'approche, une hache à la main; sa tête est déjà celle d'un loup.

Grav. par Agostino Veneziano, 1523. Deuxièmes épreuves, 1524. Bartsch, t. XIV, n° 244.

51. *Hercule étouffant Anthée*. — Le premier, vu de face, enlace dans ses deux bras Anthée, qui se tord de douleur. Un temple en ruine, au fond.

Grav. par Marc-Antoine et Augustin de Venise. Bartsch, t. XIV, n°s 346 et 347. — Copie d'après Marc-Antoine, par Gaspar ab Avibus Patavinus, signée G. A. P. F. — En clair-obscur, par Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 117, n° 14. — Landon, n° 446.

L'étude d'après nature pour les deux figures se trouve dans la collection royale d'Angleterre, à Windsor-Castle.

52. Même sujet, avec la figure de la Terre pleurant son fils. Cette dernière, sous les traits d'une vieille femme, est assise à droite. Cette composition semble être d'un élève de Raphaël.

Grav. par Agostino Veneziano, 1533. Bartsch, t. XIV, n° 316. — Landon, n° 373.

53. *Hercule étouffe le lion de Némée.* — Il est vu de face ; le lion, vu de dos, saisit avec ses griffes la cuisse et le genou de son adversaire. Pour fond, un paysage avec trois arbres auprès d'un fleuve.

En clair-obscur, par un anonyme. Bartsch, t. XII, p. 118, n° 16.

Il existe encore deux autres compositions du même sujet, faussement attribuées à Raphaël, car elles sont de Jules Romain, qui les a exécutées dans le palais del Te, près de Mantoue. Celle où l'on voit Hercule enlaçant des deux bras le cou du lion, qui pose ses pattes de derrière sur le genou droit de son ennemi, se trouve au nombre des six Travaux d'Hercule, peints en camaïeu dans ce palais.

Gravé par Agostino Veneziano, 1528. Bartsch, t. XIV, n° 287. — Copie, en contre-partie, par P. B.

La même composition, seulement Hercule tourné à gauche et avec un autre paysage, dans lequel on voit un second lion.

En clair-obscur, par Jos. Nic. Vicentino. Épreuves postérieures, par Andrea Andreani. Bartsch, t. XII, p. 119, n° 17. — Grande feuille par un anonyme. Bartsch, t. XII, p. 120, n° 18.

Même sujet. Composition différente. Hercule, vu de profil, tourné à droite, enlace le cou du lion, appuie le genou gauche à terre et le genou droit sur le ventre de l'animal, qui a posé une patte de devant et une de derrière sur la cuisse droite de son antagoniste. Un rocher au fond.

Peint à fresque au palais del Te, sala dei Cavalli, au-dessus de la porte.

En clair-obscur, dans la manière de Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 117, n° 15.

54. *Le Jugement de Pâris.* — Pâris, assis à gauche, présente la pomme d'or à Vénus ; Junon, irritée, le menace ; Pallas, honteuse, reprend ses vêtements. Deux figures allégoriques de fleuves et une naïade sont assis à droite ; derrière Pâris, à gauche, trois nymphes. Au-dessus de Vénus, plane un génie, une couronne à la main. Le dieu du Soleil et les dioscures traversent l'Olympe, du haut duquel regardent Jupiter, Diane et Cérès. Composition d'une extrême beauté.

Grav. par Marc-Antoine et Marc de Ravenne. Bartsch, t. XIV, n°° 245 et 246.

Le Cabinet des Estampes de Paris possède une première épreuve de l'estampe de Marc-Antoine. Dans cette épreuve, la planche a été légère-

ment et horizontalement passée à la pierre ponce; sur ce fond tempéré, ont ensuite été enlevées les lumières du premier plan, ce qui donne à l'ensemble de la gravure un aspect de clair-obscur.

Copie un peu plus grande que l'original, à l'eau-forte, par Étienne du Pérac, signée S. D. P. 1. Monogramme, Brulliot, t. I, n° 1611.

Ancienne gravure sur bois, italienne, très-habilement exécutée, par un anonyme. Deux planches. H. 16"; l. 26". Ces deux planches tiennent à deux autres planches, du même auteur, qui représentent l'Enlèvement d'Hélène, faisant suite au Jugement de Pâris. Les deux sujets sont séparés par un arbre desséché. — Landon, n° 188. — Quelques parties détachées de cette composition : Vénus, l'Amour et Pallas.

Grav. par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 310.

La naiade, du côté opposé, assise, tournée à gauche, tenant de la main droite un vase placé auprès d'elle.

Grav. dans la manière de Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 257.

Le fleuve, couché au premier plan, tenant une rame de la main gauche.

Grav. dans la manière d'Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 214.

La figure de Minerve, avec l'Amour, qui, dans l'original, est placée près de Vénus. Le terrain est remplacé par un plancher. Médiocre gravure, ancienne, sans marque, du côté opposé. H. 6" 10'"; l. 3" 7'".

Le dessin gravé dans l'ouvrage de Malaspina (t. IV, p. 341) n'est point original.

Un petit tableau de la grandeur de l'estampe, qui, dans la galerie Corsini à Rome, est attribué à Jules Romain, offre au fond un paysage néerlandais.

55. *Apollon fait écorcher Marsyas.* — Apollon, assis sur un tertre et tenant sa lyre, ordonne à un homme, qui aiguise un couteau, à genoux devant lui, d'écorcher Marsyas, attaché contre un arbre à gauche. Une Muse, à droite, derrière Apollon.

Grav. par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 206, n° 31. — Copie dans laquelle n'est pas indiqué le lointain derrière l'arbre. — Landon, n° 155.

56. *Apollon, Minerve, les neuf Muses* et encore cinq autres figures de femmes, toutes debout dans des niches.

Seize feuilles isolées, grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n°s 263-278, où se trouve aussi l'indication de quatre estampes qui sont des copies.

Nous croyons que ces figures sont de l'invention de Marc-Antoine lui-même.

57. *Quatre figures de femmes debout dans des niches.* — Ce sont vraisemblablement des Muses.

Grav. par S. K. Monogramme, Brulliot, t. I, n° 2,775.

Nous ne connaissons que les planches de format in-8°, qui peuvent passer pour des raretés.

58. *Histoire de l'Amour et de Psyché.* — 32 planches. Agostino Veneziano en a gravé trois, et le Maître au Dé toutes les autres. Ces compositions sont empruntées au récit d'Apulée. Sur le bord inférieur, il y a toujours huit vers italiens, pour l'explication du sujet. — Vasari, dans la Vie de Marc-Antoine, t. VII, p. 165, en attribue l'invention à Michel Cocxie; comme Vasari a personnellement connu cet artiste en 1532, époque à laquelle le Maître au Dé travaillait à Rome, ce témoignage a beaucoup de poids. On remarque en effet plusieurs des sujets traités dans la manière néerlandaise; par exemple, le poêle, qui figure dans la chambre de bain n° 7, était alors tout à fait inconnu en Italie. On y remarque aussi quelques indécences, que l'on n'a jamais pu reprocher à Raphaël. Le dessin du nu est, en général, un peu lourd; les bras de femmes sont la plupart trop longs et trop forts, leur ventre d'une ampleur toute néerlandaise; en somme, on n'y retrouve pas la grâce qui appartient aux figures de Raphaël. On y cherche en vain aussi les autres caractères des œuvres du maître, son sentiment si délicat de la beauté, son étude scrupuleuse de la nature dans le nu, sa riche ordonnance des draperies. Enfin, la composition affecte quelquefois une certaine maigreur. Il nous paraît donc de toute probabilité que Michel Cocxie a possédé sans doute quelques rapides esquisses de Raphaël pour l'Histoire de Psyché, et qu'il les aura employées en y ajoutant beaucoup du sien. Les graveurs italiens, en les traduisant dans le style de Marc-Antoine, ont pu contribuer aussi pour leur part à leur ôter le cachet de l'école néerlandaise et à y remettre celui de Raphaël. S'il existait quelques dessins originaux de ces compositions, il serait facile de se prononcer sur leur véritable auteur, mais on ne connaît pas la moindre esquisse qui ait pu servir à l'exécution de ces trente-deux estampes. A la vérité, Bottari, dans une note ajoutée à la Vie de Raphaël par Vasari, rapporte qu'en 1735 un peintre anglais, nommé Carlo Jatris, avait acheté à Florence huit esquisses de ces compositions. Mais, en Angleterre, il ne nous a pas été possible, malgré toutes nos recherches, d'y découvrir ces dessins, ni même de rien apprendre à leur égard; le nom même de Carlo Jatris y est tout à fait inconnu. On peut supposer que Bottari aura voulu parler, sous le nom déguisé de *Jatris*, d'un mauvais peintre, nommé Charles Jervas († 1740), qui séjourna longtemps en Italie, il est vrai, et qui devint plus tard la risée de Londres par son orgueil et ses hâbleries. Au reste, l'on ne doit pas trop se fier à un renseignement fourni par Bottari, qui s'est trop souvent laissé tromper.

Trois planches gravées par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n°s 235-238. — 20 planches du Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 211, n°s 39-70.

Il existe vraisemblablement plus de copies de ces planches que Bartsch

et Heinecken n'en ont indiqué, puisque l'examen attentif d'un grand nombre d'épreuves y a fait reconnaître une multitude de variantes; toutefois, il faudrait avoir sous les yeux à la fois ces épreuves différentes, afin de les comparer entre elles, pour pouvoir indiquer des copies non encore signalées.

Copies par Jacques Androuet du Cerceau, architecte et graveur; en contre-partie, 31 planches, dures et mal comprises, avec des vers italiens. — Avec des vers français, par Léonard Gaultier, 41 planches et un titre ainsi conçu : *L'amour de Cupido et de Psyché, mère de la volupté, prise des cinq et sixième livres de la Métamorphose de Lucien Apuleius, exposée en vers français. Leonar Galter fec. et excu.* In-12 en largeur. Les figures, très-allongées, semblent empruntées aux vitraux de Bernard Palissy. — Les copies, publiées en 1650 à Augsbourg, ont quatre vers latins et quatre vers allemands sur une planche. C'est erronément que Murr (*Journal*, t. XIV, p. 17) dit que ces estampes ont été tirées sur les planches originales avec un autre texte. — 31 feuilles, avec des vers allemands, publiées en 1575, par Franz Hogenbergh. — Seulement au trait, avec textes latin et français, par Dubois et Marchais. *Roma*, 1811. — Landon, n[os] 72 à 103.

Feuille isolée : Psyché reconnaît l'Amour, à la lueur de la lampe.

Grav. par J. B. Brühl.

L'Amour couché avec Psyché. A la manière noire.

Grav. par P. Schenk.

Le Rosso (*maître Roux*), de Florence, s'est servi de ces compositions pour 45 dessins qui furent exécutés en 1545 en grisaille, sur vitraux, par Bernard Palissy, pour Anne de Montmorency. Ils passèrent, à l'époque de la Révolution française, du château d'Ecouen au musée des Monuments français à Paris, dont le directeur, Alexandre Lenoir, exposa seulement 22 de ces vitraux; mais il en fit graver au trait toute la suite pour la Description de son musée, publiée en 1803. — Ces vitraux furent restitués en 1818 au duc de Bourbon, dernier prince de la maison de Condé. M. le duc d'Aumale, son héritier, les trouva au château de Chantilly, où il fit construire une galerie pour leur exposition. Voyez, dans l'*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael*, par M. Quatremère de Quincy, l'appendice de M. le baron Desnoyers. (Seconde édition, 1853, p. 69.)

Lithographies très-faibles, publiées à Paris, en 1825, sous la direction de M. Hipp. Castel Courval, avec le poeme des *Amours de Psyché*, par Lafontaine. 33 planches pet. in fol.

Une tapisserie, longue de 106 aunes, représentant 26 sujets de cette Histoire de Psyché, se trouvait, ainsi que le rapporte Félibien, dans le garde-meubles du roi de France. Nous en avons vu deux pièces tendues, à l'occasion d'une cérémonie solennelle sous le règne de Napoléon I[er], sur le portail de l'église Notre-Dame de Paris.

59. *Psyché* reçoit de Vénus l'ordre d'aller chercher de l'eau dans la grotte gardée par un dragon. — A droite, on voit encore Psyché, sur le haut du rocher, avec l'aigle de Jupiter, qui vient à son aide.

Grav. par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 224, n° 71. — Landon, n° 398. Cette gravure est traitée de même que les trente-deux précédentes.

60. *Le satyre avec un enfant.* — Assis contre un arbre, il porte un vase dans la main droite et pose la main gauche sur l'épaule de l'enfant. Celui-ci tient une grappe de raisin et en met un grain dans la bouche du satyre.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 281. — Copie par Cornelins Met.

61. *Un faune avec un enfant.* — Le faune, assis sur une élévation de terrain, près d'un arbre, tourné à droite, tient d'une main un petit rouleau de papier et de l'autre une flûte, vers laquelle l'enfant, debout entre ses jambes, étend les bras.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 296.

62. *Europe enlevée par Jupiter sous la figure d'un taureau.*

Grav. par Giulio Bonasone, 1546. — *Rafael. Urbin. inventor.* Vraisemblablement d'après une rapide esquisse que le graveur a très-librement traitée. Bartsch, t. XIV, p. 142, n° 109.

63. *Le vieux et le jeune bacchant.* — Le premier, qui est ivre, enlace du bras gauche le jeune homme, qui le conduit en le soutenant. Celui-ci porte un bâton recourbé, garni de pampres. A gauche, deux masques sur un piédestal. Ce beau groupe, s'il n'est pas antique, en a tout à fait le caractère.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 294. — Copie A, en contre-partie. — Copie B, de même, et signée AA. — Landon, n° 378.

Sujets mythologiques

FAUSSEMENT ATTRIBUÉS A RAPHAEL.

a.) *Vénus tient un flambeau* de la main gauche, et deux Amours sont près d'elle, dont l'un l'aide à soutenir le flambeau, tandis que l'autre, dont elle touche la tête, tend son bras vers elle. Une niche pour fond. — Cette composition est trop inférieure, sous le rapport de beauté dans les lignes, pour qu'on puisse l'attribuer au maître lui-même, mais ce peut être l'ouvrage d'un de ses élèves.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, n° 251.

b.) *Vénus parée par les Grâces.* — Elle est assise dans une chambre. L'esquisse originale de cette composition, avec quelques autres dessins sur la même feuille, de la main du Parmesan, se trouve dans la collection de Florence.

Grav. par Giulio Bonasone. Bartsch, t. XV, p. 153, n° 167.

c.) *Bacchus ivre.* — Couché à terre sur une outre, tandis que de petits génies lui donnent à boire ; un autre génie pose un insecte sur ses parties génitales. A droite, un Priape, en hermès, soulève un rideau. Cette com-

position, qu'on a surnommée l'*Origine des maladies vénériennes*, semble être l'ouvrage d'un élève de Raphaël.

Grav. par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 199, n° 23. — Landon, n° 374.

Suite de quatre planches

D'APRÈS LES COMPOSITIONS D'UN ÉLÈVE DE RAPHAEL.

d.) *Jupiter fait enlever Ganymède par un aigle.* — Dans le bas, sont assis Vénus, l'Amour et les trois Grâces. Mercure vole à gauche.

Grav. par le Maître au Dé. Au bas, deux vers qui commencent ainsi : *Giove vibrando il folgorante strale*, etc. Bartsch, t. XV, p. 201, n° 25. — Copie, du même côté que l'original. — Copie, en contre-partie. — Landon, n° 365.

e.) *Junon et Vénus.* — Sur un char dans les airs, l'Amour au milieu. Dans le bas, sur un petit arbre, sont perchés une colombe, un paon et un faucon. Cette scène passe pour une allégorie sur l'Amour et le Mariage.

Grav. par le Maître au Dé, avec des vers qui commencent : *L'uno mi prende, e l'altro mi tien stretto*, etc. Bartsch, t. XV, p. 202, n° 26.

f.) *Apollon et Vénus.* — Dans des chars. Le char de Vénus est attelé d'un aigle, d'un paon, d'un cheval marin et de Cerbère. Dans le haut, à gauche, Jupiter avec la foudre, et, à droite, un Amour voltigeant au-dessus de Vénus.

Grav. par le Maître au Dé, avec des vers commençant ainsi : *Venere è bella ed è madre d'amore*, etc. Bartsch, t. XV, p. 200, n° 24. — Copie trompense. Vénus tient en main cinq rênes au lieu de deux.

g.) *Le Phénix.* — Paisiblement perché sur un arbre en feu, entouré d'oiseaux et de quadrupèdes : une colombe auprès de deux faucons, à gauche, un lièvre auprès de plusieurs chiens, un taureau auprès de plusieurs ours; à droite, un agneau auprès de plusieurs loups, et des cerfs auprès d'une lionne.

Grav. par le Maître au Dé, avec des vers commençant par : *Chi porta al nido suo*, etc. Bartsch, t. XV, p. 227, n° 76. — Copie, en contre-partie, avec d'autres vers qui commencent ainsi : *Chi con sue pene fa si bei lavori*, etc. — Landon, n° 407.

h.) *Une nymphe.* — Conduite par un Amour voltigeant, s'approche d'un jeune homme assis, à droite, sous un arbre entre des roseaux. Cette composition paraît être d'un élève de Raphaël.

Gravé par un excellent imitateur de Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 252.

i.) *Léda.* — Assise sur une pierre. Elle enlace le cou du cygne avec le bras gauche et s'appuie sur son bras droit. Cette composition, qui n'est certainement pas de Raphaël, peut être de Jules Romain ou d'un autre de ses élèves.

Gravé par Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 283.

M. C. Metz, dans ses *Imitations*, etc., d'après un dessin de Benj. West,

et S. Mulinari, dans son Recueil d'estampes d'après les dessins de la collection de Florence, ont chacun publié une Léda, sous le nom de Raphaël. Ces deux compositions sont à peine dignes de son école.

k.) *Phaëton.* — Avec une torche à la main, tombe du char du Soleil. Dans le bas, on voit la figure d'un fleuve avec une naïade. Les premières épreuves sont accompagnées de huit vers italiens, qui commencent ainsi : *Toccai del sol la chiara et vaga fronte*, etc. Ce dessin semble être de Perino del Vaga.

Grav. par Agostino Veneziano. — Bartsch, t. XIV, n° 298.

l.) *Sacrifice à Priape.* — Des faunes, des satyres et des bacchantes font un sacrifice devant un hermès de ce dieu. Feuille en largeur. Composition de Jules Romain.

Gravé par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 203, n° 27. — Copie en contre-partie. Silène à droite.

m.) *Grande Bacchanale.* — Avec plus de 50 figures. Le cortége s'avance vers un temple de Bacchus, au son de la musique, en dansant, etc. Cette composition s'annonce, à première vue, comme étant de Jules Romain.

Grav. par Cornelius Bos, 1543. Grande feuille en larg. — Martino Rota, 1594. Ces deux estampes sont publiées avec le nom de Raphael. — Le Blond, à Paris, avec : *Julius Romanus inventor. Romæ.*

n.) *La Flagellation de Psyché.* — Six figures et quatre enfants. A droite, une vieille saisit Psyché tombée à terre. Signé : R. V. I.

A l'eau-forte, par Nic. Franc. Maffei. In-fol. en larg.

La composition paraît être de Jules Romain.

o.) *Apollon avec les quatre Saisons.* — Le dessin original, exécuté dans la manière de Jules Romain, fait partie de la collection de Stockholm.

Gravé, comme étant une composition de Raphael, par Gibertus Venius, 1589, avec cette souscription : *Quatuor anni tempora.*

p.) *L'Amour assis sur un dauphin.* — Tient une coquille dans sa main droite. Un bateau à gauche. Petite planche. H. 4" 3"'; l. 6". Cette composition semble dessinée par un maître allemand dans la manière italienne.

Copie à l'eau-forte, en contre-partie, sans le bateau.

q.) *L'Amour assis, les ailes déployées.* — Tenant une flèche.

Gravure à la manière noire, par A. Long, 1829, d'après un tableau conservé en Angleterre, lequel n'est point de Raphael.

Amours et enfants jouant.

64. *Danse de deux Amours et de sept enfants.* — Ils se tiennent les mains et dansent en cercle. Les deux Amours au premier plan; celui de gauche regarde son compagnon de droite, qui baisse les yeux.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 217. — Copie A, dans la manière de Marco da Ravenna. — Copie B, différente dans la forme des ailes. — Copie C, avec un fond blanc. — Copie D, en contre-partie. — Copie par Wierx, signée Ae. II. 1565. — Copie de Pietro Stefanoni, signée P. S. F. Contre partie. — Copie, signée d'un R, dans une tablette. — Copie à l'eau-forte, en contre-partie, signée W. London. 20 Xbr. 1793. — Une belle gravure ancienne sur bois, in-fol. en largeur, dans la collection Albertine, à Vienne. — Landon, n° 219.

Un très-beau petit tableau analogue à l'estampe, peint par un élève de Raphaël, se trouve dans la collection du comte Harras, à Vienne.

Cette composition a été utilisée dans une gravure de Heinrich Aldegraver, qui y a ajouté six autres enfants. Bartsch. t. VIII, p. 483, n° 40. — David Hopfer. Ici les enfants dansent devant la Vierge, assise à gauche. Bartsch, t. VIII, p 483, n° 40. — Blanchard, grande feuille à l'eau-forte, avec l'adjonction de deux Amours; celui de gauche jouant du clavecin, celui de droite de la cornemuse. — Landon, n° 309.

Une esquisse de cette composition se trouvait dans le cabinet d'Ant. Rutgers, sous le n° 516. Elle a passé dans celui de Ploos van Amstel, à Amsterdam, 1800, n° 41.

65. *Deux Amours.* — L'un se penche, tandis que l'autre lui verse de l'eau sur la tête. Des arbres et des maisons au fond. Dans la manière de Giovanni da Udine.

Gravé par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 280.

66. *Huit Amours.* — Ils jouent, pendant que quatre autres tressent des couronnes; dans le milieu, il y en a un qui regarde dans un globe de verre, et le second, à droite, tient une flèche à la main. Cette composition a été exécutée en tapisserie. Nous en avons déjà parlé.

Grav. par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 206, n° 30, — Copie en contre-partie par F. H. — Landon, n° 134.

67. *Deux Amours.* — Jouant avec deux lions. C'est vraisemblablement une allégorie de la Force vaincue par l'Amour. Petite feuille en largeur, qui pourrait bien être de l'école de Raphaël.

Grav. par G. F. 1537. Bartsch, t. IX, p. 27, n° 8.

68. *Le Triomphe de l'Amour.* — En forme de frise. L'Amour assis sur un char tiré par deux chèvres; trois Amours le poussent par derrière, deux sonnent dans des cornets, un enfant porte un chat et un autre un agneau. Sur le devant, en tête du cortége, huit Amours et un lion.

Grav. par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 210, n° 37. — Une copie est indiquée dans la collection du comte de Sternberg, sous le n° 2,928. — Landon, n° 133.

69. *Un enfant assis sur un bouc.* — En forme de frise. Il est couronné de lauriers et suivi de trois enfants, dont deux portent une cage avec deux colombes. Ils sont précédés de quatre enfants faisant de la musique,

et, plus loin, on en voit encore deux, le visage couvert de masques, qui effrayent d'autres enfants; l'un d'eux est tombé à terre.

Grav. par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 209, n° 36. — Copie, en contre-partie. — Landon, n° 133.

70. *La Vendange.* — En forme de frise, avec vingt enfants. A gauche, plusieurs enfants portent des paniers pleins de raisins qu'ils vont jeter dans une cuve. Un bouc au milieu, et, à droite, deux enfants en portent un troisième sur leurs bras.

Grav. par IB., 1529. Bartsch, t. VIII, p. 311, n° 53.

71. *Un bouc renversant un enfant.* — En forme de frise, avec dix Amours et enfants. A gauche, deux Amours tirent une corde fixée à la jambe gauche du bouc. A droite, un enfant cherche à relever celui qui est tombé à terre.

Grav. par le Maître au Dé. — Copie en contre-partie. Bartsch, t. XV, p. 205, n° 29.

Dans la collection Ambroisienne, à Milan, il y a de cette composition un dessin à la plume attribué au Parmesan.

72. *Dix-neuf Amours et enfants jouant.* — Ils se jettent des pommes et luttent ensemble; d'autres sont couchés à terre, sur la droite, ayant un lapin au milieu d'eux.

En clair-obscur, par NDB. In-fol. Bartsch, t. XII, p. 107, n° 4. — Copie à l'eau-forte, par un anonyme, en contre-partie.

Le beau dessin original se trouve à l'Académie de Düsseldorf.

73. *Amours jouant dans un paysage.* — Un, à gauche, va faire partir sa flèche. Un autre est assis au premier plan et montre un grand papillon. Deux autres jouent avec une pomme; cinq grimpent sur des arbres, et d'autres encore dansent en rond autour d'un arbre.

En clair-obscur, par N. D. B., 1544, Bartsch, t. XII, p. 109, n° 5.

a.) Tauriscus (p. 257, n° 2) et Landon (n° 456) attribuent encore à Raphaël cinq enfants qui jouent sur un terrain en pente avec des ruines; mais cette composition ne rappelle en rien le style du maître.

Grav. par un anonyme, *Petri de Nobilibus formis.* H. 4" 3"'; l. 6" 4"'.

Sujets allégoriques.

74. *Marche de la sorcière nommée Stregozza et aussi la Carcasse.* — Une vieille femme ou sorcière, assise sur le squelette colossal de quelque animal fantastique, est traînée comme en triomphe par quatre hommes nus. Trois autres suivent, dont l'un chevauche sur le squelette d'un bélier. Sous la carcasse qui porte la sorcière se trouvent deux boucs; un

troisième bouc est monté par un enfant. Des canards sauvages s'envolent des roseaux.

Grav. par Agostino Veneziano. In-fol. Bartsch, t. XIV, n° 426.

Cette planche égale en beauté celles de Marc-Antoine; aussi n'est-ce pas sans raison qu'on suppose que Marc-Antoine aura commencé la gravure et qu'Agostino, après l'avoir terminée, y aura mis sa marque.

La planche gravée est actuellement dans la collection de Cobourg. Lomazzo (*dell'Arte della pittura*, p. 678) attribue cette composition à Michel-Ange; mais, quoique l'idée soit, en effet, dans le goût de ce maître ou de Léonard de Vinci plutôt que dans celui de Raphaël, le dessin du nu porte trop bien le cachet du maître pour qu'on puisse hésiter à lui en faire honneur. Il semble qu'il aura voulu s'essayer ici dans la manière bizarre et fantastique des Florentins, afin de donner une preuve nouvelle de sa facilité à imiter les manières les plus disparates et à traiter les sujets les plus différents. Du reste, on a de tout temps attribué cet ouvrage à Raphaël, comme le prouve un petit tableau qui reproduit exactement la gravure, et qui porte, avec le nom de Ribera et la date de 1641, cette indication qu'il a été copié d'après Raphaël. Cette intéressante peinture, provenant du palais royal de Madrid, se trouve à présent dans la collection du duc de Wellington, à Londres.

Un autre tableau représentant le même sujet, et attribué à Jules Romain, se trouve au musée Fabre, à Montpellier.

75. *La Méditation.* — Une jeune femme, vue de profil, tournée à droite, est assise, pensive, enveloppée dans un manteau, et elle lit dans un livre posé sur ses genoux. Le fond est formé de lignes horizontales. Cette belle composition est toute raphaélesque.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 443. — Faible répétition par un anonyme; le fond, à droite, est laissé en blanc. Bartsch, n° 444. — Belle répétition, en contre-partie. Au fond, à gauche, les hachures sont perpendiculaires. Bartsch, n° 445. — Copie A, en contre-partie, semblable au n° 445, sauf quelques points sur le manteau qui manquent ici. — Copie B, en contre-partie. A droite, à terre, un petit pot de fleurs, et à gauche cette inscription : COGNITIO DEI.

76. *La Pureté.* — Une jeune fille, vêtue, assise et tournée à gauche, montre de la main gauche une licorne qu'elle tient avec une bride. Le fond est un mur orné de colonnes et d'un bas-relief, avec un peu de paysage à gauche. Cette composition ne saurait être attribuée, du moins avec certitude, à Raphaël.

Grav. par Agostino Veneziano, 1516. Les premières épreuves sont très-fines; les secondes épreuves, retouchées, ont beaucoup perdu. Bartsch, t. XIV, n° 379. — Copie en contre-partie. — Landon, n° 454.

77. *Les Vertus théologales* : la Foi, la Charité et l'Espérance; et les *quatre Vertus cardinales* : la Force, la Tempérance, la Prudence et la Justice. Sept figures isolées, debout dans des niches.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, nos 386-392, où se trouve aussi l'indication de quelques copies.

78. *La Paix.* — Une femme, vêtue, posant sa main gauche sur sa poitrine, saisit de la droite un petit génie qui lui présente une branche d'olivier.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, n° 393. — Copie A, avec cette différence que la figure a les cheveux flottants. — Copie B. Dans le bas : RA. VR. INVEN. — Copie C. Faible. Signée L. M. — Copie D, en contre-partie. — Répétition, par un anonyme, sans l'arbre qui est derrière le petit génie. Bartsch, t. XV, n° 394. — Landon, n° 183.

A Raphaël sont encore attribués les sujets allégoriques suivants :

a.) *La Force.* — Une femme conduisant par la bride un lion vers un brasier. Un paysage à rochers, pour fond. La composition et le caractère du dessin répondent parfaitement à la manière de Jules Romain.

Grav. par Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 395. — Landon, n° 452.

b.) *La Prudence.* — Assise sur un lion, elle tient de la main droite un miroir rond dans lequel elle se regarde. De la main gauche, elle s'appuie sur un dragon. Cette composition n'est certainement pas de Raphaël, mais elle paraît être d'un de ses élèves. Peut-être serait-ce une composition de Marc-Antoine lui-même.

Bartsch, t. XIV, n° 371. — Copie par un burin sec et maigre.

c.) *La Constance.* — Une femme aux longs cheveux et à la draperie flottante se cramponne des deux mains contre une colonne à gauche.

Grav. par un élève de Marc-Antoine. H. 5" 1'''; l. 2" 9'''. — Copie par Hier. Hopfer. Bartsch, t. VIII, p. 516, n° 38.

d.) *La Fortune.* — Elle promet à un jeune homme de le rendre heureux en amour, s'il veut être courageux et entreprenant. La Fortune, avec de grandes ailes, debout sous un portique, portant dans ses bras l'Amour et un globe, semble encourager un jeune homme debout près d'un cheval et qui regarde de son côté. Dans le bas, on lit : *Io son Fortuna buona, ho meco Amore, se mi conosci, ti farò signore.*

La pensée exprimée dans cette composition et la manière dont elle est traitée ne permettent pas de l'attribuer à Raphaël.

Grav. dans la manière d'Enea Vico. Bartsch, t. XV, p. 369.

e.) *Les sept Arts libéraux.* — Attribué à Raphaël, mais c'est à peine l'ouvrage d'un de ses élèves.

Grav. par B., 1544. Bartsch, t. XV, p. 504.

Sujets de l'Histoire profane.

79. *L'Enlèvement d'Hélène.* — Deux Troyens, dans une barque, s'efforcent d'arracher, à un jeune homme coiffé d'un bonnet phrygien, Hélène

qui est tombée sur les genoux; le jeune homme cherche à la retenir par un pan de son vêtement. Dans le fond, on voit un combat acharné; à gauche, des vaisseaux sur la mer; à droite, un palais.

Grav. par Marc-Antoine et Marc de Ravenne. Bartsch, t. XIV, nos 209, 210. — Copie un peu plus petite, signée d'un petit R à droite. — Copie en contre partie, sans marque, par Étienne de Laulne. H. 4" 6'"; l. 6" 9'". — Copie par Jacques Grandhomme, signée I. G. Petite planche. — Ancienne gravure italienne sur bois, en deux feuilles in-fol. H. 19"; l 26". Ces deux feuilles accompagnent deux autres feuilles représentant le Jugement de Pâris. Un arbre noirci et desséché separe les deux sujets. — Landon, n° 413.

Nous avons vu, en 1820, un petit tableau à fresque de l'Enlèvement d'Hélène, par un élève de Raphaël, chez le chevalier Camuccini à Rome. Ce tableau était d'ailleurs en très-mauvais état de conservation. On disait qu'il avait figuré autrefois au-dessus d'une porte à la loggia de la villa Rafaele, et, en effet, on y voyait encore une place vide à l'endroit même où cette fresque avait été détachée du mur. Cette fresque se trouve à présent dans la collection du marquis de Campana, à Rome [1].

80. *Énée sauvant son père Anchise.* — Énée, vu de profil, tourné à gauche; le petit Ascanias suit Énée et le tient par son vêtement. Dans le fond, la ville de Troie en flammes.

Grav. par le Maître au Dé. Sur le bord, il y a huit vers qui commencent ainsi : *Falso Sinon, Junon crudele, e fera*, etc. Bartsch, t XV, p. 224, n° 72. — En clair-obscur, par Hugo da Carpi. A droite, cette inscription : *Raphael Vrbinas. Quisquis has tabellas*, etc., 1518. Bartsch, t. XII, p. 104, n° *12*. — Copie. On a corrigé dans les vers deux fautes qui sont dans l'estampe originale : *excominciato* et *penas*. — Il existe aussi une mauvaise gravure sur bois, copie d'après Hugo da Carpi, sans planche teintée. — A la manière noire, en contre-partie, avec cette inscription : *Imitando cœlavit E. Kirkall*, 1722, in-fol. — Encore une fois, par le même, avec des changements dans le paysage, a la manière des gravures sur bois. Gr. in-fol. — Landon, n° 323.

Un dessin à la plume de cette composition (H. 16"; l. 22"), qui était dans la collection Joh. van der Mark, à Amsterdam, fut vendu 20 florins en 1773.

81. *Didon.* — Debout près d'un feu, elle tient un poignard de la main droite et étend l'autre main vers le bûcher.

Grav. par Marc-Antoine. Une tablette suspendue à un arbre porte cette inscription : ΑΓΑΘΗΕΙΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΖΩΗ (Vive la célebre mort). Bartsch, t. XIV, n° 187. — Copie A, en contre-partie. Épreuves postérieures de 1580. — Copie B, faible planche, sans l'arbre et sans l'inscription.

82. *Tarquin et Lucrèce.* — Tarquin, l'épée à la main, monte sur le lit où est couchée Lucrèce. Dans le fond, on voit accourir son père. Sur le devant, deux chiens qui s'accouplent. Composition de Jules Romain.

[1] Cette admirable collection d'antiques, découverts dans les Etats romains, et surtout à Rome, vient d'être acquise par le pape Pie IX, et ne sera pas dispersee comme on le craignait. (*Note de l'éditeur.*)

Grav. par Agostino Veneziano, 1523. Deuxièmes épreuves de 1524. — Planche retouchée par Enea Vico. Dans les secondes épreuves, les chiens sont grattés; ils ne se trouvent pas non plus dans le dessin qui fait partie de la collection royale d'Angleterre. Bartsch, t. XIV, n° 208, et t. XV, p. 287, n° 15. — Landon, n° 349.

83. *Lucrèce.* — Elle est debout, tenant le poignard de la main droite et l'autre main étendue en avant. Sur le mur, ou lit : ΑΜΕΙΝΟΝ ΑΠΟΘΝΗΣΚΕΙΝ Η ΑΙΣΧΡΩΣ ΖΗΝ. (Mieux vaut mourir que de vivre sans honneur.)

Selon Vasari, cette planche serait la première que Marc-Antoine a gravée d'après Raphaël. Bartsch, t. XIV, n° 192. — Copie A. Faible. — Copie B, en contre-partie, dans la manière de Wierx, avec une inscription qui commence : PROH DOLOR, etc. — Copie C, en contre-partie. Très-faible. — Copie D, par Enea Vico, en contre-partie. — A la manière noire, par un anonyme. — Landon, n° 161.

Le dessin qui se trouve dans la collection Ambroisienne, à Milan, n'est point un original.

84. *L'empereur Adrien affranchissant l'esclave Androclès.* — L'empereur, à cheval, sort de l'amphithéâtre; l'esclave condui la lionne; un jeune guerrier admire la clémence de l'empereur. La composition semble être de F. Penni.

Grav. par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 196.

85. *Cléopâtre.* — La vipère sur le sein, meurt, appuyée contre un pilier. L'Amour, debout à gauche, déplore cette mort. Nous croyons pouvoir attribuer cette composition à un élève de Raphaël.

Grav. par Agostino Veneziano, 1528. Bartsch, t. XIV, n° 198. — Copie en contre-partie.

86. *Il Morbetto* ou *la Peste en Phrygie.* — A gauche, un homme regarde à la lueur d'une torche trois brebis mortes. Dans une chambre du haut, un pestiféré soigné par deux femmes. Sur un rayon de lumière qui tombe par la fenêtre, on lit : EFFIGIES SACRAE DIVOM PHRIGI. A droite, dans la cour, devant la maison, est étendue une femme morte, dont l'enfant veut sucer le lait, malgré un jeune homme qui l'en empêche.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 417. — Copie en contre-partie. Belle gravure. Catalogue de la collection de Sternberg, n° 2,955. — Copie par Cornelius Met, avec son nom et celui de Raphael. — Landon, n° 385.

Le dessin original de cette composition était dans la collection Lawrence. Le cardinal Albani, qui s'était si souvent laissé tromper en achetant de faux dessins de Raphaël, possédait un dessin très-soigné de cette composition, exécuté d'après la gravure même; il est actuellement dans la collection de Florence.

Grav. en contre-partie par Francesco Aquila. — Raphael Morghen avait aussi commencé à graver cette composition. Voy. le catalogue de ses ouvrages, n° 250.

87. *Les Gladiateurs.* — Entelle de la Sicile et Darès de Troie, deux gladiateurs célèbres, combattent au ceste, dans un cirque en ruine. Cette

composition est imitée d'un relief antique de la Villa Aldobrandini, actuellement au musée Chiaramonti.

Grav. par Marco da Ravenna. Bartsch, t. XIV, n° 195. — Landon, n° 311.

a.) *L'empereur Constantin à cheval.* — D'après un dessin de la collection de Praun, à Nuremberg.

Grav. en 1777, à l'aqualinta, par Mar. Cath. Prestel. Vraisemblablement d'après une esquisse de Jules Romain.

Batailles

FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A RAPHAEL.

a.) *Bataille des Perses, avec des éléphants, contre les Romains.* — Au côté droit de cette composition, quatre éléphants, dont celui du milieu porte une tour avec quatre guerriers; mais des ennemis, accourant du côté gauche, effrayent l'animal aveo des torches enflammées. Au fond, un éléphant, marchant à reculons, arrache avec sa trompe la tour qu'il a sur le dos. — Le dessin original de Jules Romain, au bistre et piqué pour le calque, est dans la possession de M. Gatteaux, à Paris. Un petit tableau de cette composition, attribué à Raphaël, appartient à M. le marquis de Ribèyra, qui habitait aux environs de Hombourg en 1853.

Grav. par Corn. Cort, 1567, avec cette inscription : *Ex archetypo Raphaelis Urbinatis quod est apud Thomam Cavalerium Patricium Romanum. Excudebat Romæ Antonius Lafrerius Seorani.* Les premières épreuves ne portent pas le nom de Corn. Cort. Des épreuves postérieures ont l'adresse : *J. Orlandi formis Romæ*, 1602. Grande feuille in-folio en larg. — Copie, en contre-partie, sans nom, mais, selon toute apparence, de Cavaleriis. — Selon Heinecken, encore une fois par Corn. Cort. Gr. in-folio en larg., sur deux planches, chacune de 16" 2"' sur 10" 9"'. *Cornelius Cort fe.* J. A. Paris, chez P. Mariette. — Par un anonyme, in-folio en larg., avec des vers latins commençant : *Accumulat clades subito*, etc. — Par C. Luyken, in-8° en larg. — Il existe une grande planche a l'eau-forte, d'apres une étude des quatre éléphants, avec un lion et un sanglier. Nous ignorons où se trouve le dessin original.

b.) *La Bataille avec le bouclier et la lance.* — Au milieu de cette riche composition, un cavalier romain passe à cheval sur le corps d'uu Barbare tombé à terre. Devant lui, est un bouclier et une lance; de là le nom sous lequel est connue cette estampe.

Cette belle composition, digne de Raphaël, trahit pourtant, dans quelques parties, le crayon de Jules Romain; il est impossible de ne pas le reconnaître dans le caractère des têtes de Barbares, et surtout dans le Barbare de gauche, qui s'effraye à l'approche d'un cavalier galopant vers lui. La pose des jambes du cavalier arrivant du côté droit et le Barbare tombé à terre portent incontestablement le cachet de cet élève de Raphaël.

Grav. par Jac. Caraglio, gr. in-folio en larg. Bartsch, t. XV, p. 93, n° 59.

c.) *La Bataille au coutelas.* — C'est ainsi que l'on nomme cette bataille

des Romains contre les Carthaginois. Dans le milieu, on voit un cavalier avec un étendard qui flotte au vent. A droite, est couché un jeune guerrier, et, à terre, auprès de lui, une courte épée. Dans le fond, une ville d'où s'élèvent des flammes d'incendie. Cette composition, qui est aussi de Jules Romain, a été exécutée en tapisserie.

Grav. dans la manière de Marco da Ravenna, in-folio en larg. Bartsch, t. XIV, n° 211. — En contre-partie, par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 212.

d.) *La Bataille avec le cheval qui regimbe.* — Des cavaliers et des piétons combattent ensemble. Vers le côté gauche, un cheval, non monté, regimbe contre un soldat qui cherche à se défendre avec sa lance.

Quoique cette composition ait souvent été attribuée à Raphaël, on ne peut douter qu'elle no soit de Jules Romain.

Grav. par Marco da Ravenna. Pet. in-fol. en larg. Bartsch, t. XIV, n° 420. — Copie, en contre-partie, dans la manière de Théodore de Bry; sans marque. — Copie de Hier. Hopfer, 1533, en contre-partie, petit in-folio en largeur. Bartsch, t. VIII, p. 518, n° 46.

e.) *La Bataille des Amazones.* — Dans un ovale en largeur.

De l'invention de Jules Romain, qui l'a exécutée à fresque au palais del Te, à Mantoue.

Grav. par Énée Vico, 1543. Bartsch, t. XV, p. 287, n° 14.

f.) *Le Débarquement des Sarrasins.* — Fac-simile de J. Th. Prestel, d'après un dessin du cabinet Schmidt, à Hambourg. Cette composition, un peu maniérée, peut être de Timoteo Viti.

Études et Scènes de la vie privée.

88. *L'homme tenant une femme par la main.* — Un homme d'un certain âge, couvert d'un manteau court, debout à gauche en face d'une jeune femme, tous deux vus de profil.

Vraisemblablement gravé, d'après une esquisse de Raphael, par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 471.

89. *La femme debout près d'un vase.* — Elle est à demi vêtue ; elle s'appuie du bras droit sur un piédestal et pose sa main gauche sur un vase. De l'école du maître.

Apparemment gravé par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 478. — Landon, n° 204.

90. *La femme debout près d'un beau vase.* — Elle pose sa main droite sur le vase, tandis que de la gauche elle arrange son manteau qui lui couvre le dos et la jambe droite. Une ville pour fond. De l'école du maître.

Gravé, sans doute, par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 474. — Landon, n° 204.

91. *Un guerrier nu.* — Vu presque de face, il tient un étendard fortement

agité par le vent. Un lion couché à ses pieds. De l'école du maître, et peut-être par Jules Romain.

Grav. par Marc-Antoine et Augustin de Venise. Bartsch, t. XIV, nos 481 et 482. — Landon, n° 394.

92. *Un jeune homme portant une lanterne.* — Il marche vivement vers la gauche et fait de la main droite un signe vers le ciel, tandis qu'il retourne la tête vers un bélier qui le suit. C'est, à ce qu'il paraît, une composition du graveur lui-même.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch. t. XIV, n° 384.

93. *Une femme qui se regarde dans un miroir*, en posant la main droite sur sa poitrine. — A gauche, derrière elle, un homme coiffé d'une toque. Mi-figures.

C'est peut être la maîtresse de Raphaël, qui, au moment de poser pour une Vierge, se regarde complaisamment dans un miroir. L'homme-portrait qui est derrière elle et qui regarde aussi dans le miroir pourrait bien être Baviera, son domestique. Il paraîtrait que Raphaël, auquel avait plu ce motif accidentel, a voulu le conserver dans un croquis. Toutefois, il faut admettre que le croquis était très-léger et que le graveur fut obligé de compléter lui-même les parties accessoires faiblement indiquées par le maître. Voilà pourquoi le mouvement des figures, la tête et les mains de la jeune femme sont raphaélesques, tandis que les draperies sont plus faibles de style et que le rideau du coin est tout à fait mauvais.

Gravé par un élève de Marc-Antoine. H. 5" 8'"; l. 4" 5'". Bartsch attribue cette estampe au Maître au Dé, t. XV, p. 226, n° 75. — Heinecken (*Dictionnaire des Artistes*, p. 381, n° 14), après avoir décrit cette planche, cite une gravure originale de Marc-Antoine, en contre-partie, de 5" de haut sur 5" 5'" de large.

94. *Un homme debout devant une femme assise.* — Désignée sans aucun fondement sous le nom de : *Raphaël et sa maîtresse*. L'homme à barbe, en tunique courte, est debout à droite et vu de profil ; en face, une jeune femme vêtue, le pied gauche posé sur un globe, a l'air de l'écouter.

En clair-obscur, par Hugo da Carpi, in-8. Bartsch, t. XII, p. 140, n° 2. — Autre clair-obscur de quatre planches. En contre-partie, in-fol. Bartsch, t. XII, p. 141, n° 3. — Les épreuves en trois planches, sur lesquelles manque l'ombre derrière la femme, semblent être une autre gravure sur bois qui peut-être a servi de modèle à la précédente.

Autres compositions

FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A RAPHAEL.

a.) *Une femme.* — Vue de dos, couchée sur une peau d'animal. Elle caresse un enfant qu'elle tient sur le bras gauche. Cet enfant est le même que celui de la femme agenouillée dans le Massacre des Innocents, gravé par Marc-Antoine. Le paysage est vénitien.

Grav. par Agostino Veneziano, dans sa première manière. Bartsch, t. XIV, n° 410.

b.) *Une femme;* vêtue, portant un vase sur la tête et allant du côté gauche. Le vent agite sa large draperie. D'après le dessin d'uu élève de Raphaël.

Grav. par Agostino Veneziano, 1528. Bartsch, t. XIV, n° 470. — Landon, n° 453.

c.) *Le vieux et le jeune berger.* — Le premier est assis, tenant un bâton de la main gauche et montrant au jeune homme une étoile qui est à gauche sur le zodiaque, dans le haut. L'autre, debout vis-à-vis de lui, tient de la main droite un vase, duquel il semble répandre un liquide. Cette composition ne répond pas au génie de Raphaël; peut-être est-elle du graveur lui-même.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 366. — Copie sans marque, en contre-partie.

d.) *Un homme portant la base d'une colonne.* — Il est nu et marche vers le côté droit.

Grav. par Marc-Antoine et Augustin de Venise, en contre-partie. Bartsch, t. XIV, n°s 476 et 477. — Landon, n° 394.

e.) *Les bœufs à l'abreuvoir.* — Un jeune berger, appuyé sur sa houlette, s'entretient avec un autre qui fait boire un veau. A droite, un réservoir d'eau où s'abreuvent deux bœufs. Fond de paysage. Cette composition paraît imitée d'une peinture antique.

Gravé par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 51, n° 8.

f.) *Le cardinal avec le docteur.* — Ils s'entretiennent ensemble. Le dernier montre un livre qu'il a sous le bras. Les figures sont comme des statues debout sur des socles.

En clair-obscur, attribué à Hugo da Carpi. Bartsch, t. XII, p. 144, n° 6. Cette planche paraît avoir été exécutée d'apres le dessin d'un élève de Raphael.

g.) *Le Bain commun.* — Des hommes et des femmes dans un bain. Signé : *Bonasone i.* Bartsch, t. XV, p. 157, n° 177. Les premières épreuves n'ont point de signature, mais sont marquées d'un serpent à gauche. — La même composition a aussi été publiée, sous la marque du Maître au Caducée, avec l'inscription : *Io. Georgius sculp. Raph. Vrb. pinxit*, et une dédicace de M. Bolzetta à Hier. Scala. — Des épreuves postérieures offrent la marque AV. et *Raph. Vrbi. pinxit* 1516, conjointement avec le Caducée.

h.) *Un Sacrifice antique.* — Fac-simile de C. Metz, d'après un dessin de la collection R. Cosway. On y a introduit le saint Paul emprunté du tableau de la Sainte Cécile, un prophète tiré des fresques de S. Maria della Pace, le Ganymède du Festin des Dieux à la Farnésine, etc.

i.) *Un Sacrifice.* — Avec douze figures, parmi lesquelles un enfant por-

tant une brebis. L'autel est au milieu. D'après un dessin d'un élève de Raphaël.

Grav. à l'eau-forte par Bourgevin Vialart de Saint-Morys, 1793. — Landon, n° 15.

j.) Quatre feuilles à l'eau-forte. Grand in-8°. *Raph. inv. et del. N. H. sculp.* (N. Haussart. Voyez Brulliot, t. II, n° 2120.) 1° *Un jeune homme à longue draperie*, vu de dos. Il tient un livre dans la main droite; 2° *Quatre femmes à demi vetues*, dont deux sont assises; 3° *Un jeune homme assis*, la tête penchée, vu de côté et tourné à droite; 4° *Deux laveuses*. Une femme, penchée, avec un paquet, sur la tête. On voit l'autre derrière un monticule. Raphaël n'a rien à faire avec ces figures, qu'on a osé lui attribuer.

k.) *Une mère avec trois enfants.* — Elle marche vers la droite et porte, suspendu à son cou, un berceau contenant un enfant emmaillotté. Un autre enfant est assis sur ses épaules, et elle en conduit un troisième par la main. On lit en haut, à gauche, *Rafael inv. J. S. sculps.* 1783.

Clair-obscur de quatre planches, par J. Skippe, amateur anglais. In-folio.

Portraits et Têtes.

95. *Jérôme Aleander.* — Archevêque de Brindisi et d'Oria. Vu presque de trois quarts et tourné à droite. Il tient de la main droite un livre sur lequel il pose sa main gauche dont l'index est étendu. Une chambre pour fond.

Ce prélat fut créé, en 1519, bibliothécaire du pape; sous Clément VII (1525), archevêque de Brindisi et d'Oria, et cardinal, sous Paul III, en 1538. Il mourut en 1542. L'exécution de ce portrait ne rappelle pas absolument la manière large de Raphaël, à qui on veut pourtant l'attribuer: ce que semblerait indiquer la marque M. R., qu'on ne trouve sur aucune autre des gravures de Marc-Antoine.

Grav. par Agostino Veneziano, avec l'inscription : *Hieronimus Aleander archiepiscopus Brundusinus et Oritanus, etc. MDXXXVI.* Pet. in-fol. Bartsch, t. XIV, n° 517, où il est erronément nommé Hier. Alexandre.

96. *Tete d'homme.* — Tirée de la Transfiguration.

Gravé par Alexandre de Humboldt. *Raphael pinxit. A. v. Humboldt fec. acqua forti*, 1788. Imprimé en rouge, in-fol.

97. *Huit portraits de femmes.* — En médaillons, sous chacun desquels on lit: *Portrait d'un modèle de Raphaël.*

Grav. par Godefroy et Aubert, pour l'ouvrage intitulé : *Recueil d'estampes gravées d'après des peintures antiques italiennes*, par A.-B. Desnoyers, dessinées en 1818 et 1819 (Paris, 1821).

Quatre de ces portraits étaient peints à fresque dans la villa Lante; seulement le n° 6 (la maîtresse de Raphaël) peut être, jusqu'à un certain

point, considéré comme une œuvre du maître, puisque c'est une imitation du portrait qu'on voit au palais Barberini.

98. *Tete d'homme.* — A barbe, penchée en avant, vue de profil et coiffée d'un turban.

Grav. par A. Blotelingh.

De même aussi, une autre tête d'homme penchée en avant, tournée à droite, et dont on ne voit que la partie antérieure.

Petite feuille, à l'eau-forte, par Richardson.

Toutes deux sont des fragments empruntés aux cartons des tapisseries. Il est reconnu que Richardson avait apporté un grand nombre de ces fragments, près de cinquante, en Angleterre.

99. *Tete de femme.* — Seulement la face, tournée vers le haut, comme pour la Sainte Catherine, dans la Galerie Nationale, à Londres.

Fac-simile d'après un dessin, à présent à Oxford. Grav. par S. Paccini, 1770.

100. *Plusieurs têtes.* — Tirées des fresques de Raphaël, au Vatican.

Grav. à l'eau-forte par Jos. C. Bürde; Prague, 1795, sur de petites planches ovales, très-maniérées.

101. *Tetes et figures.* — Tirées des fresques de Raphaël, au Vatican, et d'autres peintures de ce maître.

Vingt-trois feuilles in-8°, in-4° et in-fol., gravées par J. Drda, d'après des dessins de Bergler. Voy. le Catalogue de la collection du comte de Sternberg, n° 3,037.

102. *Têtes.* — Tirées des peintures de la salle de Constantin et de la Farnésine, de la grandeur des originaux.

Grav. par Ridinger et Saiter. Voy. Heinecken : *Nachrichten von Künstlern*, etc., p. 353, n° 4.

103. *Livre de têtes et de figures.* — Tirées des plus beaux ouvrages de Raphaël.

Grav. par mademoiselle de La Haye, à Paris, à l'Académie royale, au Louvre, 1706. 40 feuilles gr. in-fol.

104. *Différentes grandes tetes.* — D'après Raphaël. Trente planches numérotées.

Grav. à Paris par un anonyme.

105. *Différentes têtes.* — D'après des calques des fresques de Raphaël.

Grav. par Stefano della Bella, 1751.

106. *Teste scelte di personaggi illustri, etc., dipinte in Vaticano da Raffaelle, etc.* — Divise in due tomi, da Paolo Fidanza pittore, Roma, 1757, in-folio.

Les volumes III et IV ne parurent qu'en 1763; publiés aussi avec le titre en français. Ce sont cent quarante-quatre têtes, parmi lesquelles dix

d'après Guido Reni. Seulement les têtes de la première partie sont gravées par Fidanza lui-même ; les autres sont beaucoup plus faibles.

D. Bach a calqué douze de ces têtes et les a gravées au trait sur bois.

107. *Raccolta delle teste dei Filosofi, dei Poeti colle nove Muse ed Apollo, etc., al Vaticano.* — Dis. da L. Agricola, inc. da diversi. Num. 50, a 30 baj. l'una. Roma, presso Agapito Franzetti.

108. *Suite d'études calquées et dessinées*, d'après cinq tableaux de Raphaël. — Accompagnées de la gravure au trait de ces tableaux et de notices historiques et critiques composées par M. Éméric David, etc. Paris, 1822, chez M. Bonnemaison. 24 feuilles gravées, in-folio, d'après les tableaux : lo Spasimo di Sicilia, la Visitation, la Vierge dite la Perle, la Vierge dite au Poisson et la Sainte Famille sous le chêne. Publiées en six livraisons, de 1818 à 1820.

Têtes de Christ

FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A RAPHAEL.

a.) Buste du Sauveur dans sa jeunesse.

Boulanger sc. Poilly exc. In-folio ovale.

b.) Tête du Sauveur.

Grav. par J. Lenfant. In-folio ovale.

c.) Le même, encore jeune, tenant un globe terrestre.

Grav. par Faithorne sen. In-folio ovale.

d.) Le même, avec la barbe, vu de face. *Salvator Mundi.*

Grav. à la manière noire par E. Kirkall. Gr. in-fol.

e.) Le même : *Ecce Homo*, d'après le tableau de la galerie Giustiniani, à Berlin.

Lith. par G. E. Muller.

Il existe encore beaucoup d'autres gravures et lithographies d'après des têtes de divers tableaux de Raphaël. Les unes ont déjà été citées, et les autres sont trop faibles pour qu'il soit utile de les énumérer ici.

GRAVURES

DE MONUMENTS ET DE SCULPTURES ANTIQUES

D'APRÈS DES DESSINS DE RAPHAEL.

Bien qu'il soit impossible de prouver que les gravures suivantes aient toutes été exécutées d'après des dessins de Raphaël, ou même d'après des dessins qu'il aurait possédés, nous les citerons cependant, car on est habitué à les ranger dans l'œuvre du maître.

109. *Le Temple de la Fortune, à Rome.*

Grav. par Nic. Beatrizetto, avec l'inscription : ***Templum Fortunæ virilis, ad ripas Teberis in foro piscorio nunc Mariæ Ægyptiacæ sacratum N. B. F. Tomasius Barl. exc. MDL. Romæ. Raphael Urbinat. ex lapide coctili Romæ extructum.*** In-fol. en larg. Bartsch, t. XV, p. 268, n° 99.

Ce temple antique aurait-il été restauré par Raphaël ?

110. *La façade avec les cariatides.* — Quatre esclaves dans le bas, et, au-dessus, quatre cariatides. Le milieu de la partie supérieure est orné d'une tête de femme colossale, nommée Aspasie. A la porte du monument se tiennent deux hommes qui la mesurent et qui, par leur hauteur, en indiquent en même temps la proportion. Elle se trouve dans la villa Mattei, à Rome.

Grav. par Marc-Antoine, in-fol. Bartsch, t. XIV, n° 538.

111. *La base de la colonne de Théodose, à Constantinople.* — Deux Victoires adossées contre un bouclier rond, avec les lettres : S. P. Q. R. Plus bas, trois génies ailés, tenant des guirlandes.

Grav. dans la manière d'Agostino Veneziano. In-folio, avec l'inscription : ***Basamento de la colonna di Constantinopoli mandato o Raffaelo da Urbino.*** Bartsch, t. XV, p. 57, n° 4.

Autels antiques.

Trois planches, dont le dessin a été faussement attribué à Raphaël, gravées par un inconnu, de l'école de Marc-Antoine.

a.) *Autel de Jupiter, au Capitole.* — La statue devant une niche. Le dieu représenté tient un long sceptre de la main gauche. Le bras droit est mutilé. Au bas, on lit : *Primum Templum Jovis in Capitolio.*

Grav. attribuée à Agostino Veneziano. Pet. in-fol. Bartsch, t. XIV, n° 535.

b.) Le même, mais avec la figure vêtue, tenant une lance. On lit dans le bas : SECONDO TEMPIO. DE GIOVE. IN CAMPITOLIO, IN. RO.

Bartsch, t. XV, p. 56, n° 3.

c.) *L'Autel de l'Amour.* — La statue du dieu est dans une niche. Il tient un arc de la main gauche, et son bras droit est couvert d'une draperie. L'autel est orné d'un bas-relief représentant une bataille.

Bartsch, t. XIV, n° 536.

112. *Ariane.* — Nommée aussi Cléopâtre, d'après la statue qui est au musée du Vatican.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 199. Très-délicate gravure, librement traitée d'après l'antique.

Un dessin de cette figure, attribué à Raphaël, se trouvait dans la collection de Lawrence.

Bartsch indique quatre copies d'après la gravure, dont deux en contre-partie. — La même statue, gravée encore une fois, mais d'un burin moins délicat, par Marc-Antoine, avec quelques changements. Bartsch, n° 200. — Copie en contre-partie.

113. *Flore.* — Statue colossale du palais Farnèse, actuellement au musée à Naples.

Grav. par El. Cheron, d'après un prétendu dessin de Raphaël qui était dans le cabinet de Piles. In-fol.

114. *Deux faunes portent un enfant dans un panier.* — Le plus jeune, à gauche, tient un thyrse de la main droite, et le plus vieux une torche enflammée. Reproduit dans les *Monuments inédits*, de Winkelmann. N° 53.

Superbe gravure de Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 230.

115. *Silène monté sur un âne.* — Il est soutenu par deux satyres ; un troisième conduit l'âne par la bride. D'après un bas-relief antique. Landon, n° 377, attribue faussement ce dessin à Raphaël.

Grav. par Marc-Antoine. Bartsch, t. XIV, n° 222.

Cette planche fait partie d'une suite de huit sujets.

Différents Grotesques

ATTRIBUÉS QUELQUEFOIS A RAPHAEL.

116. *Deux enfants.* — Tenant un temple dans lequel on voit Vénus et l'Amour. Ils sont assis sur des dragons dont les ailes se terminent en rinceaux et sont réunies par un Amour debout sur le temple.

Grav. par un élève de Marc-Antoine. Bartsch, t. XV, p. 56, n° 1.

117. *Ornements de pilastres.* — Sept grandes feuilles in-folio d'après des ornements gravés sur bois, trois par trois sur chaque feuille, avec ces mots : *Opus patavivi.* Sur deux tablettes, la date de 1544. On s'est servi, il est vrai, dans ces ornements, des compositions de Raphaël et nommément de ses figures allégoriques.

Quant aux gravures suivantes, elles sont toutes de l'invention de Giovanni da Udine :

a.) Frise avec l'Amour et une sirène.

Grav. par Agostino Veneziano, 1530. Bartsch, t. XIV, n° 539.

b.) Grotesque avec deux satyres et deux sphinx ; dans le haut, la tête d'un taureau.

Grav. par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 559.

c.) Grotesque avec un satyre et un triton. Dans le haut, des hommes, des enfants et des animaux.

Grav. par Agostino Veneziano. Bartsch, t. XIV, n° 561.

d.) Vingt planches de grotesques.

Dix-huit gravées par Agostino Veneziano, deux par Giacomo Francia. Bartsch, t. XIV, n°s 564-583.

e.) Six planches de grotesques, un peu plus grandes que les précédentes.

Gravées par le Maître au Dé. Bartsch, t. XV, p. 230, n°s 80-85.

118. *Deux hermès.* — Ce sont des demi-figures : l'une représente un homme barbu, l'autre une femme drapée. La première est signée : *R. V. inv. J. S. sculpsit.* 1781.

Clair-obscur de deux planches, in-8° étroit, par J. Skipper, d'après un dessin qui répond à la manière de Polidoro da Caravaggio.

FIN DE L'ŒUVRE DE RAPHAEL.

APPENDICE

APPENDICE

CATALOGUE

DES

PEINTURES DE GIOVANNI SANTI

Ce catalogue contient la description de tous les tableaux du maître exécutés soit à la détrempe, soit à fresque, que nous avons pu voir nous-même, surtout durant le voyage que nous fîmes en Italie dans le cours de l'année 1835 pour réunir les matériaux de ce livre. De plus, on y trouvera des notices sur plusieurs ouvrages de ce peintre, qui ont disparu ou qui lui sont faussement attribués. Nous ajoutons à la description de chaque tableau quelques remarques spéciales; quant à notre jugement sur la manière, les qualités et le mérite du peintre, nous renvoyons le lecteur au chapitre que nous avons consacré à la vie de Giovanni Santi, en tête de l'histoire de son fils Raphaël d'Urbin.

Peintures à la détrempe.

1. *L'Annonciation*, tableau d'autel, à la Brera, à Milan.

Sous un portique, dont la perspective ne manque pas d'habileté, la Vierge est représentée se soulevant à la vue de l'ange qui vient lui annoncer sa divine mission; au-dessus, dans une gloire circulaire, Dieu le Père envoie sur la terre le petit Jésus portant une croix. Un paysage

pour fond. Sur une des marches du portique est écrit : IOHANNES. SANTI. VRB. P. Figures de grandeur naturelle. La tête de la Vierge se distingue par une expression de candeur admirable, mais la tête de l'ange est insignifiante : le dessin en est dur et la couleur peu harmonieuse. Pungileoni croit que ce tableau, qui a été fait pour l'église de Sainte-Madeleine, à Sinigaglia, pourrait avoir été commandé par Giovanna Feltria et par son mari Giovanni della Rovere, seigneur de Sinigaglia, préfet de Rome, à l'occasion de la naissance de leur fils Francesco Maria, le jour de l'Annonciation de l'année 1490.

2. *La Visitation de la Vierge*, tableau d'autel, dans l'église Santa Maria Nuova, à Fano.

Sainte Élisabeth reçoit la sainte Vierge; saint Joseph, ayant la barbe grise, et deux femmes, dont l'une est jeune et l'autre vieille, se tiennent à droite; de l'autre côté, se trouvent deux autres femmes, dont l'une vêtue de blanc rappelle la manière de Cosimo Roselli. Pour fond, une jolie maison et un paysage. Sur le terrain de l'avant-plan, brun de ton, on lit, sur une petite feuille blanche pliée, l'inscription suivante : IOHANNES. SANTIS. DI. VRBINO. PINXIT. Ce tableau paraît être une œuvre de la jeunesse de Giovanni, d'autant plus que l'exécution a quelque chose de timide et que les draperies manquent d'ampleur. Les figures, quoique élancées de forme, sont un peu moins grandes que nature ; les mains et les pieds, d'ailleurs corrects de dessin, sont très-effilés. Les têtes ont une expression digne et vraie ; celle de la Vierge est même admirable par le sentiment d'humilité qu'elle exprime ; celles des autres femmes sont pleines de charme. Le tableau occupe à présent le premier autel à gauche de l'église S. Maria Nuova, à Fano. Rosini, dans sa *Storia della pittura italiana*, en a donné une gravure. Pl. CCVI.

3. *La Vierge avec quatre saints*, tableau d'autel dans l'église S. Croce, à Fano.

La Vierge, assise sur un trône, a sur ses genoux l'enfant Jésus. Celui-ci donne la bénédiction, en regardant le spectateur; il tient un œillet de la main gauche. Il est presque nu, avec un bandeau rouge au-dessous de la poitrine et une chaîne de corail au cou. Sa mère le contemple, la tête inclinée, en levant la main gauche, mouvement assez fréquent chez les Madones de Giovanni. A gauche, l'impératrice sainte Hélène, couverte d'un manteau pourpre, ayant sur la tête un voile jaune que surmonte une couronne de forme pointue, tient la croix et montre un des clous de la Passion. Derrière elle, le patriarche Zacharie, de Constantinople, vieillard à longue barbe blanche, enveloppé dans un manteau vert; il tient une petite croix et un livre. Vis-à-vis, à droite, saint Roch, avec son bourdon, montrant douloureusement ses ulcères. Plus en arrière à côté de lui, saint Sébastien, dont le profil est d'une finesse ravissante et d'une expression

vraiment raphaélesque. Deux charmantes figures d'anges sur des nuages soutiennent le tapis derrière la Vierge ; l'un regarde en haut, l'autre en bas. Le fond offre un paysage avec des collines, et dans l'azur du ciel courent de petits nuages fortement éclairés et comme frisés, si l'on peut s'exprimer ainsi. Sur la première marche du trône on lit : IOHANES. SANTIS. VRBI. F. Ce tableau, bien supérieur au précédent, doit dater d'une époque postérieure. Les draperies sont disposées en grandes masses ; la couleur des chairs est vive, d'un brun clair dans les ombres, rosée dans les demi-teintes, avec des lumières blanchâtres, tout à fait dans la manière de Raphaël. Il n'y a que le corps du saint Sébastien qui fasse exception ; car les ombres y sont accusées avec un ton gris et lourd, ton qui se retrouve assez souvent dans les peintures de Giovanni. Les figures très-élancées sont d'un assez beau dessin, quoique les contours en soient noirs et durs. Les auréoles ne sont pas dorées, mais peintes en couleur jaune ; celle de l'enfant Jésus a trois rayons. Ce tableau est très-bien conservé, sauf quelques légers dégâts faciles à réparer.

4. *La Vierge de la Miséricorde*, dans l'oratoire de l'hospice à Montefiore.

La Vierge, debout dans une niche richement ornementée, tient sur ses bras l'enfant Jésus qui donne la bénédiction de la main droite et porte le globe terrestre de sa main gauche. Deux anges étendent le manteau de la Vierge, sous lequel sont agenouillés à gauche quatre hommes de la confrérie, à droite trois autres hommes et une femme qui fait adorer à son enfant la sainte Vierge, en la lui indiquant du geste. Toutes ces figures-portraits sont prises sur la nature, et leur expression naïve est si bien rendue, que l'on ne peut s'empêcher de sourire en les voyant. Quant à la femme avec l'enfant, c'est un groupe qui ne manque ni de beauté ni de grâce. A gauche, l'apôtre saint Paul et l'évangéliste saint Jean, et à droite saint Sébastien et saint François. Au haut, dans les coins, deux anges, d'une physionomie ravissante, sont agenouillés sur de petits nuages.

5. *La Vierge avec des saints*, dans l'église de Gradara, près de Pesaro.

La Vierge, assise sur un trône élevé, a sur ses genoux l'enfant Jésus. Celui-ci, à demi nu, avec un collier de corail, regarde gaiement un chardonneret qu'il tient de la main gauche. Le tapis qui forme le dossier du trône est soutenu par deux petites figures d'anges ; un autre ange au milieu contemple cette scène. A gauche, saint Étienne, en costume de diacre, tissu d'or ; derrière lui, sainte Sophie, patronne de Gradara, tenant dans la main le modèle de cette église. De l'autre côté, saint Jean-Baptiste montrant le Sauveur, et l'archange saint Michel, armé avec l'épée et le bouclier. Les figures, presque de grandeur naturelle, ont ce caractère grave et doux qui convient à la peinture religieuse. Le terrain, du même ton brun qui reparaît dans tous les tableaux de Giovanni, est semé de

quelques brins d'herbe. Un fond de montagnes se dessine entre les rochers escarpés qui s'élèvent des deux côtés. Sur la marche du trône est écrit : GRADARIE. SPECTANDA FVIT IMPENSA ET INDVSTRIA VIRI D. DOMINICI DE DOMINICIS VICARII ANNO D. MCCCCLXXXIIII DIE X APRILIS ET PER DVOS PRIVS TEMPORE D. IO. CANOCI RECTORIS ECCLIE SVPRIE. IOANNES. SAN. VRB. PINXIT.

Ce tableau, qui fut un don pieux du vicaire Domenico de' Dominici à sa paroisse, est couvert de crevasses ; mais sa conservation était néanmoins assez satisfaisante lorsque nous le vîmes dans l'église pour laquelle il a été peint et dont il faisait encore le plus bel ornement en 1835. Depuis, on nous a dit qu'il avait été enlevé par un amateur français, en échange de douze écus romains et d'une figure en cire de sainte Philomène, cette sainte de date récente qui a eu tant de vogue en Italie dans ces derniers temps! Ainsi une précieuse et vénérable relique de l'art a été remplacée dans l'église de Gradara par une ridicule poupée de cire!

6. *La Vierge avec des saints, des anges et le comte Carlo Oliva*, au couvent de Monte Fiorentino.

Ce grand tableau d'autel se trouve dans l'église du couvent des Minorites, situé dans un endroit sauvage des Apennins, près d'Urbania. La Vierge, assise sur un trône formant niche, a sur ses genoux l'enfant Jésus et lui soutient la tête avec sa main droite. A gauche du tableau, saint Crescentius est représenté jeune, couvert d'une armure brillante, avec une chaîne d'or richement décorée de pierres précieuses ; son heaume, surmonté d'une plume de paon, est posé à terre devant lui. Près de ce saint, on reconnaît saint François portant un crucifix et, derrière eux, deux anges en adoration, dont l'un offre une grande ressemblance avec le petit Raphaël, quoique ce ne puisse être un portrait proprement dit ; car le fils de Giovanni avait à peine cinq ans à l'époque où ce tableau fut achevé, tandis que l'ange en question accuse au moins le double de cet âge. A droite, saint Jérôme et saint Antoine de Padoue, derrière lesquels on voit aussi deux anges en adoration. Devant eux est agenouillé le comte Carlo Oliva, vu de profil, couvert d'armes d'acier. De chaque côté du trône s'étendent des parois de marbre blanc, au-dessus desquelles on aperçoit des anges jouant de divers instruments de musique, et des têtes ailées de chérubins voltigeant dans l'air. Sur un écriteau, au bas du tableau, on lit : CAROLVS OLIVVS PLANIANI COMES DIVAE VIRGINI AC RELIQVIS CELESTIBVS. IOANNE SANCTO PICTORE DEDICAVIT. MCCCCLXXXVIIII.

La predella contient deux médaillons entiers et deux moitiés de médaillons, dans lesquels sont figurés trois franciscains et saint Pierre martyr.

Par sa disposition générale ce tableau rappelle des sujets analogues de l'école florentine du même temps. Mais la couleur en est bien différente, car elle tire vers le gris dans les carnations, tandis que les draperies ont

une teinte très-foncée dans les ombres. Le dessin du nu n'est pas toujours heureux; ainsi les pieds et les mains de l'Enfant sont très-négligés : on n'y sent pas l'étude d'après nature; mais, en revanche, l'imitation est admirable dans la plume de paon et dans les armures, surtout dans celle du saint Crescentius, qui reflète tous les objets environnants. Quoi qu'il en soit, ce tableau est une belle œuvre du maître; son état de conservation ne laisse rien à désirer. La chapelle où il se trouve appartient à présent au noble Federico Gozzi de Marino, héritier des comtes Oliva.

7. *Tableau d'autel de la famille Buffi*, dans l'église des Franciscains à Urbin. La Vierge, assise sur un trône de marbre blanc en forme de niche, a sur ses genoux l'enfant Jésus, qui lève la main comme pour bénir. A gauche, saint Jean-Baptiste, belle figure pleine de caractère, montrant le Sauveur, et derrière lui, saint François, contemplant l'enfant divin. Vis-à-vis, à droite, saint Sébastien, lié à un arbre, jette un regard douloureux vers le ciel, et derrière lui saint Jérôme en méditation, tenant un livre et une plume : cette figure est d'un grandiose vraiment surprenant. Tout près de ces deux saints, sont agenouillés les époux Buffi avec leur enfant qui a les mains jointes. Dans le haut du tableau on a supprimé le cintre pour rendre le tableau carré. Dieu le Père, demi-figure de grandeur presque colossale, donne la bénédiction : il est entouré d'une gloire formée de douze têtes de chérubins. Deux petits anges se balancent sur des nuages, en tenant d'une main des branches d'olivier et de l'autre main les banderoles d'une couronne qui plane au-dessus de la tête de la Vierge. Un paysage au fond. Une petite feuille de papier blanc, qu'on voit attachée à la marche du trône, était destinée vraisemblablement à recevoir une inscription concernant le donataire; on avait supposé, en l'absence de cette inscription, que les figures-portraits représentaient Giovanni Santi, son épouse et son fils Raphaël, mais une pareille supposition n'est plus admissible depuis la découverte d'une note inscrite dans le livre A des archives de l'église, note ainsi conçue : « Altare S. Sebastianii : imago lignæ perpulchra, ornatum mediocriter, fuit erectum a familia de Buffis, anno 1489. » Ce beau tableau est d'une couleur plus puissante que la plupart de ceux du maître; le dessin y a plus d'ampleur et plus de correction, quoique les figures soient, comme toujours, très-élancées; les draperies et surtout celle de saint Jean-Baptiste sont dans le goût du Mantegna, que Giovanni paraît avoir étudié vers cette époque. Les petits anges sur des nuages rappellent, au contraire, la manière du Pérugin; mais on reconnaît le caractère propre à Giovanni Santi dans les têtes des enfants et des saints, les unes si gracieuses, les autres si sévères.

Originairement ce tableau d'autel avait deux autres tableaux à ses côtés, mais on les a enlevés pour les placer à l'entrée du chœur de l'église. Le premier représente l'Archange Raphaël conduisant le jeune Tobie; le se-

cond, Saint Roch, le pied sur une pierre et montrant ses ulcères. C'est une ravissante figure de jeune homme ; sa tête est pleine d'expression, et les boucles de ses beaux cheveux blonds tombent jusque sur les épaules. Suivant une ancienne tradition, ces peintures auraient été exécutées simultanément par Giovanni et par son jeune fils Raphaël; mais ce dernier, alors âgé de six ans, ne savait pas encore manier le pinceau.

8. *La Vierge de la famille Mattarozzi*, à présent au musée de Berlin.

Giovianni peignit ce tableau pour la chapelle de la maison du comte Mattarozzi, à Castel Durante, nommé à présent Urbania. Par suite de succession et d'après un déplorable système de partage, on avait divisé ce tableau en trois morceaux, qui échurent à différentes branches de la famille et passèrent en différents lieux. Nous vîmes, en 1835, la partie du milieu chez madame Maddalena Mattarozzi Batelli, à Fossombrone ; une autre partie chez M. Leonardi Mattarozzi Secondini, à Pesaro, et la troisième chez le comte Mattarozzi, à Urbania M. le docteur Waagen a eu l'honneur de rassembler et de réunir ensemble ces trois fragments pour le musée de Berlin. — Mais revenons au tableau tel qu'il a été restitué dans son ensemble. La Vierge assise et l'enfant Jésus paraissent être des portraits; ils diffèrent complétement des types ordinaires de Giovanni. Nous avons à regretter seulement que le peintre n'ait pas eu de plus beaux modèles. A gauche, sont debout saint Thomas d'Aquin et un jeune saint tenant le modèle d'une église ; auprès d'eux est agenouillé le jeune comte Mattarozzi. Au-dessus d'eux apparaît une tête d'ange. A droite sont deux figures pleines de dignité, saint Thomas l'apôtre et le Père de l'Église, saint Jérôme. Les contours du dessin ont une dureté remarquable, la couleur est grise dans les chairs et manque de vigueur dans les autres parties, de sorte qu'il faut en conclure que l'exécution de ce tableau appartient à la première époque du peintre.

9. *La petite Vierge*, au musée de Berlin.

La Vierge, demi-figure, tient devant elle l'enfant Jésus debout sur un socle de pierre, tandis que celui-ci se suspend au manteau de sa mère. Dans les coins du fond, qui est vigoureux de ton, un rideau rouge. C'est une œuvre tout à fait insignifiante.

10. *La Vierge et saint Sébastien.*

La Vierge, ayant l'enfant Jésus sur les bras, est debout dans un paysage. A gauche, une petite figure d'une sainte bergère en adoration et entourée de ses brebis. A droite, saint Sébastien attaché à un arbre. Ce petit tableau, d'environ 2 pieds de hauteur, était autrefois dans la maison Corboli à Urbin, et fut envoyé par Pietro Buonajuti à M. Ceccarini à Rome, chez qui nous l'avons vu en 1845.

11. *Petite Vierge de la maison Bartolini*, à Urbin.

La Vierge, demi-figure, a devant elle son Fils qui donne la bénédiction

et tient un oiseau de sa main gauche. Le cou et les mains de l'Enfant sont ornés de chaînes de corail. Le fond, fermé par un tapis, laisse voir le ciel des deux côtés. Ce petit tableau, d'environ 18 pouces de hauteur, provenant de la maison Bartolini, à Urbin, se trouvait, en 1835, chez M. Ceccarini, à Rome.

12. *La Vierge de la maison Antaldo*, à Urbin.

La Vierge se tourne vers l'enfant Jésus couché à terre et dont la tête est posée sur un coussin. Deux anges jouent avec lui. Le fond est un paysage. — Nous empruntons cette description au P. Pungileoni, qui loue beaucoup la composition du tableau et qui nous apprend aussi que cette peinture, en assez mauvais état, se trouvait dans la maison du marquis Raimondo Antaldo, à Urbin.

13. *Le Christ au tombeau, soutenu par deux anges.*

Le Christ mort est soutenu sur la pierre de son sépulcre par deux anges qui le pleurent. Ce petit tableau, bien composé et très-soigné, paraît avoir été exécuté dans les dernières années du maître. Il se trouve sur une des faces de la chaire, dans l'église S. Bernardino (autrefois S. Donato) à Urbin.

14. *Saint Jérôme.*

Ce Père de l'Église, assis dans un siége de marbre richement ornementé, est vêtu de violet et porte sur la tête un chapeau rouge de cardinal. Il a un livre ouvert sur ses genoux et tient une plume dans la main. A ses pieds, à gauche, est couché un lion, qui ressemble à une sculpture difforme du Moyen-âge. Aux côtés, dans l'air, sur de petits nuages on voit de petits anges en demi-figure et une tête de chérubin au milieu. Dans le lointain, le même saint est encore une fois représenté à genoux devant un crucifix, et se frappant la poitrine avec une pierre. Sur le degré du siége, on lit cette inscription : IOHANNES. SANTIS. DE VRBINO. P. — Cet intéressant tableau, peint à la colle sur une toile préparée d'un ton rougeâtre, a beaucoup souffert de l'humidité, mais heureusement la figure principale est encore assez bien conservée. Les ombres de la tête du saint sont d'un gris froid, tandis que les charmantes têtes d'anges sont d'un excellent et chaud coloris. Cette peinture, provenant de l'église de S. Bartolo à Pesaro, se trouve à présent dans la collection de tableaux du palais Latran à Rome.

15. *Le Martyre de saint Sébastien.*

Le saint, attaché à un arbre, lève son regard inspiré vers le ciel, où l'on voit un ange qui lui présente la couronne des martyrs. Trois archers à droite, dans des attitudes très-mouvementées, lui lancent des flèches. Au côté gauche, sont agenouillés huit personnages des deux sexes, de la confrérie de Saint-Sébastien, donataires de ce tableau. On a cru reconnaître dans ces portraits ceux de la famille Santi et Ciarla, mais les

membres de ces deux familles faisaient partie de la confrérie de S. Maria della Misericordia, ce qui explique comment avait pu s'établir cette erronée supposition. Il faut remarquer principalement dans cette composition la hardiesse des raccourcis dans les figures d'archers : Giovanni avait voulu imiter en cela son ami Melozzo da Forli. Il a triomphé assez heureusement des difficultés dans les figures du bas, mais pour celle de l'ange il a complétement échoué. Cependant on ne doit pas se dispenser de dire que le tableau, ayant beaucoup souffert, a été presque entièrement repeint. Il se trouve sur l'autel de l'oratoire de la confrérie de Saint-Sébastien, à Urbin.

16. *Saint François recevant les stigmates.*

Le saint est à genoux, tandis que le frère Rulino, ébloui par l'éclat de la lumière, tient sa main devant son visage. C'est Pungileoni qui décrit ainsi ce tableau, qu'il avait vu dans la Marche d'Ancône, mais dont l'état était tout à fait déplorable.

17. *Le portrait de Guidobaldo, d'Urbin.*

Ce jeune prince, fils de Federico, duc d'Urbin, est représenté à l'âge d'environ dix ans. Vu de profil et tourné vers le côté gauche. Demi-figure de grandeur presque naturelle. Son costume rouge est magnifique ; sa coiffure est une toque rouge ornée d'une perle et d'un rubis. Cette peinture, quoique traitée avec le plus grand soin, est d'un faire naïf et simple. Dans la maison Vincenzo Piccini, à Urbania, où ce tableau se trouvait autrefois, on le regardait comme le portrait de Raphaël, peint par son père, mais ni les traits du personnage, ni la richesse de son habillement, ne peuvent autoriser cette attribution. Ce tableau sur bois est à présent dans la galerie du palais Colonna, à Rome.

18. *Portrait d'un petit garçon.*

Vu de profil et tourné vers le côté gauche, il a le nez fin, les lèvres un peu minces et les cheveux d'un blond très-clair. Il porte sous un vêtement très-large, de couleur foncée, un justaucorps de brocard d'or. Au bas, on lit cette inscription : *Rafaello Sanzi d'anni sei nato di* 6 *apr.* 1483. — *Sanzi padre dipinse.* Cette inscription n'est certes pas authentique, et d'ailleurs le fond sur lequel elle se trouve est tout à fait repeint. Ce portrait ne saurait représenter Raphaël à l'âge de six ans : un profil chétif, une bouche maigre, des cheveux d'un blond très-clair, ne s'accordent pas avec l'idée que nous nous sommes faite de Raphaël, qui avait des formes plus amples et des cheveux châtains ; de plus, cet habillement de brocard d'or ne convient nullement à l'enfant d'un simple artiste. Cet intéressant portrait, peint sur bois, a été acheté à Città di Castello, en 1838, par M. James Dennistoun de Dennistoun. Deux gravures en ont été faites : l'une, au trait, par C. Wilson ; l'autre, anonyme, ombrée et terminée, est entourée d'un riche cadre, dans le goût du dix-septième siècle.

Peintures à fresque.

19. *La Vierge de la maison de Giovanni.*

La Vierge, assise sur un banc, tournée à gauche, et tenant l'enfant Jésus endormi devant elle, lit dans un livre posé sur un pupitre. Sa tête est couverte d'un voile dans la manière de Giovanni, et son profil est tellement caractérisé, que nous avons tout lieu de croire qu'il nous offre les traits de Magia, femme du peintre, de même que l'Enfant pourrait bien être le petit Raphaël. Cette fresque se trouvait autrefois dans la cour de la maison de Giovanni ; mais, comme elle avait beaucoup souffert, on l'a enlevée pour la placer dans l'intérieur de la maison, qui appartenait, en 1835, à M. Buonifoschi. Dans le Journal du pape Clément IX, lors de son séjour à Urbin, journal qu'on dit avoir été rédigé par les monsignori Origo et Lancisi, en 1703, cette fresque est mentionnée ainsi : « Alla pendice della contrada del monte vedranno la casa dove nacque il gran Raffaello ..... Entreranno in detta casa e vi osserveranno una piccola immagine dipinta nel muro da Raffaello allora Giovanetto. » Mais cette indication n'est pas plus exacte que la plupart de celles qu'on trouve dans le même journal. L'auteur de l'*Almanacco del Metauro* (Ancona, 1813) était mieux renseigné, quand il a écrit ce passage : « L'immagine di una Madonna a fresco ben conservata che dicesi opera del padre di Raffaello e ricorda la forza dell'antica scuola. » Nous en avons donné une gravure dans le t. III de notre édition allemande.

20. *Fresque de la chapelle de la famille Tiranni*, à Cagli.

Cette chapelle, le second autel à gauche de l'église Saint-Jean des Dominicains, à Cagli, petite ville dans les Apennins, à vingt milles d'Urbin, forme un arc fortement avancé, porté par deux gracieuses colonnes. Selon Pungileoni, c'est un patricien, du nom de Pietro Tiranni, qui fit élever cette chapelle et qui en commanda les peintures. La peinture principale, qui se trouve sur le mur derrière l'autel, représente la Vierge assise sur un trône en forme de niche, et tenant l'enfant Jésus debout devant elle, dans une attitude que le Pérugin lui a donnée plusieurs fois[1]. La tête de la Vierge, cependant, a tout à fait le caractère particulier aux Madones de Giovanni. De chaque côté du trône est un ange ; celui de gauche rappelle vivement les traits du jeune Raphaël et semble être son portrait à l'âge de neuf ans ; telle a été du moins une tradition constante, que nous avons adoptée nous-même en publiant une gravure d'après ce portrait.

1. Le premier exemple de cette attitude que nous puissions signaler avec une date certaine parmi les compositions du Perugin se trouve dans le tableau d'autel de l'église S. Maria Nuova, à Fano, avec le millesime de 1497. Mais le petit tableau de Madone, à la galerie de Berlin, offre une composition semblable et parait être d'une date antérieure.

Auprès de cet auge, on voit saint François d'Assise, tenant un crucifix, et l'apôtre saint Pierre, et de l'autre côté saint Dominique et saint Jean-Baptiste, qui a beaucoup de ressemblance avec la figure du même saint, dans le tableau d'autel de la famille Bufll à Urbin. Au-dessus d'un mur en marbre blanc, on aperçoit une montagne avec la Résurrection du Christ: six soldats qui gardent le sépulcre sont couchés endormis dans des positions très-variées et dans des raccourcis très-hardis. Giovanni se montre ici encore une fois l'imitateur et l'émule de son ami Melozzo da Forli, qu'il admirait surtout comme passé maître dans l'art des raccourcis. Dans le milieu de l'arc, un médaillon contient un Père Éternel dont la ressemblance avec la tête du Christ est remarquable, et dans les voussures sont peints de petits anges, deux à deux, d'une grâce charmante. Enfin, dans les angles de la façade, l'Annonciation à la Vierge est représentée en demi-figures dans des médaillons. Cette fresque est, sans contredit, l'œuvre la plus importante et la plus belle qui nous soit restée du maître, lequel était bien plus habile dans ce genre de peinture que dans la peinture à la détrempe: ici, son dessin est plus libre et plus ample; sa couleur est plus harmonieuse et surtout plus chaude dans les tons de chair. Les airs de têtes de la Vierge, de l'Enfant et des anges, y sont ravissants; leurs attitudes sont des plus gracieuses. En somme, c'est une œuvre satisfaisante dans toutes ses parties, et il est bien à regretter que l'on n'ait pas pris plus de précautions pour la conserver.

21. *L'Homme de douleur*, dans la même église, à Cagli.

A côté de la chapelle de la famille Tiranni, dans l'église des Dominicains à Cagli, se trouve la sépulture de Battista, épouse de Pietro Tiranni. Au-dessus du sarcophage, dans une espèce de niche, Giovanni Santi a peint une autre fresque représentant un Christ à mi-corps, debout dans son tombeau, ayant à gauche saint Jérôme et à sa droite saint Bonaventure qui tient un livre. Au bas, on lit l'inscription suivante : BAPTISTÆ CONIVGI PIENTISSIMÆ PETRVS CALLIENSIS SALVTEM DEPRECATVR. ANNO MCCCCLXXXI. Cette fresque n'est pas aussi parfaite d'exécution que celle de l'autel, cependant la tête du Christ est très-belle dans son expression de douleur.

Voici maintenant, sur diverses peintures de Giovanni Santi, qui ont disparu, quelques détails, avec des observations critiques sur d'autres peintures qui lui ont été faussement attribuées.

Tableau d'autel de S. Blasius et S. Vicentius, qui était autrefois dans la cathédrale d'Urbin.

On lit dans un manuscrit intitulé : *Chorographia sive Theatrum metropoliticum Urbinatense*, par Antonio Vannucci d'Urbin, écrit en 1709, lequel se trouve dans la bibliothèque Albani à Rome : « Metropolitana Ecclesia. tabulam (S. Blasii) præstans Joannis Sanctii Urbinatis divini Raphaelis genitoris, manus jucundioribus architectonico ordine distributis ductisque lineis, ingenti studio et vigilantia suis pinniculis coloribus conspersit et ipsam S. Blasii imaginem formavit, multaque laude e fama propria ac patriæ gloria immortali pandidit et S. Basilicam exornavit inter nobiliores tabulas collocata. » — Dans un Catalogue de tableaux et autres objets remarquables qui se trouvaient à Urbin, catalogue dressé par l'avocat Francesco Maria de Praetis, on lit : « Quadri della navata a cornu Evangelii : Il S. Biagio ed il San Vincenzo è di Giovanni Santio, padre di Raffaello. » Michele Dolci donne également les mêmes indications dans son ouvrage manuscrit, intitulé : *Guida in Urbino*, et Tomasso Marelli, dans un rapport daté de 1719, le décrit de la sorte : « Tabella repræsentans sacrum Præsepe sanctosque martyres Blasium et Vicentium, in qua B. Virgo simul cum divino ejus puero coronis argenteis sunt redemiti, est Joannis Sancti, genitoris celebris Raphaelis. » Ascanio Maffei, dans sa Description de la cathédrale d'Urbin, rédigée en 1643, attribue pourtant ce tableau à Timoteo Viti; l'Anonyme de la famille Antaldi veut que ce soit un ouvrage de Galeazzo Sanzio, qui figure seulement dans une fausse généalogie de la famille Santi, laquelle se conserve au palais Albani à Rome. Lazzari donne ce tableau à un certain Antonio Sanzio, tout aussi problématique que Galeazzo Sanzio, mais il avoue pourtant que quelques personnes le croient de Giovanni Santi[1].

Le manuscrit, ci-dessus cité, de Ant. Vannucci nous donne le renseignement suivant sur un autre tableau de Giovanni, qu'on voyait en 1709 à Urbin, dans l'église S. Domenico : « Ecclesia S. Dominici. Alia mensa S. Thomæ Aquinati ascripta et sancta ejus effigie in decenti tabula penicillis suaviter composita, illuminata ab eruditissima Joannis Santis Urbinatis manu accurate, lineisque architectonice ductis, non modica sui fama et patriæ gloria distributa, et in lucem aperta. Qui filium summum patriæ splendorem et divini nomine toto orbe prædicabilem habere picturæ renovatorem meruit. » Pungileoni, en parlant de ce tableau, s'étonnait de ce qu'on l'eût coupé en plusieurs petits morceaux pour les suspendre dans la sacristie, attendu, dit-il, qu'ils représentent plusieurs des fils du patriarche Gusmano. Nous n'avons cependant pu découvrir le plus petit morceau d'un tableau de Giovanni dans la sacristie de S. Domenico, pas plus que le moindre renseignement verbal à l'égard de ce tableau. Peut-

1. Voy. plus loin, p. 618, ce que nous avons dit d'un tableau d'autel qui se trouve dans la maison Liera.

être l'indication erronée, qui nous a fait faire des recherches inutiles dans l'église de S. Domenico, a-t-elle rapport à un passage de Lazzari ainsi conçu : « Dans la sacristie de S. Domenico se trouvent plusieurs petits tableaux sur bois de Galeazzo Sanzio d'Urbin, qui furent enlevés d'un autel. » Galeazzo Sanzio ne figure, comme nous l'avons dit, que dans la fausse généalogie de la famille Santi, qui a été déjà mentionnée plus haut, mais nous devons laisser à Lazzari la responsabilité de ce renseignement et de tant d'autres non moins fautifs.

Il y avait certainement un tableau d'autel de Giovanni dans l'oratoire de la confrérie del Corpo di Cristo. L'archevêque Benedetto, dans la relation de la visite qu'il fit des églises d'Urbin en 1612, rapporte ce qui suit : « Habet imagines beatissimæ Virginis et S. Francisci, sancti Joannis Baptistæ et S. Joannis Evangelistæ cum multis imaginibus angelorum in tela depictis, quæ sunt excellentis artificis et ut fuit dictum depictæ a patre excellentis Raphaelis de Urbino, quæ imagines sunt inclusæ in quodam ornemento ligneo et inaurato, in cujus summitate sunt inscripta hæc verba : *Angelorum Reginæ dicata.* » En effet, dans la *Descrizione della antica chiesa fatta d'ordine del Sig. D. Luttanzio Valentini Priore, e di tutta la sua suppellettile,* pièce écrite en 1708 avant que cette église ne fût démolie, il est fait mention de notre tableau en ces termes : « Degli altari laterali due Icone in tela, alla destra, di mano del padre di Raffaelle, con Cristo e la B. Vergine, S.S. Giovanni Battista ed Evangelista, un coro d'angeli, e S. Antonio da Padova. » — L'auteur anonyme d'un Catalogue manuscrit des peintures les plus distinguées qu'on voyait dans la ville d'Urbin, s'exprime de la sorte au sujet du même tableau : « Al secondo altare v' è una tavola di Gioan-Sanzi ; dentro v' è un Cristo a sedere che tiene il mondo in mano e molti SS. et angeli intorno. »

Nous avons peu de renseignements sur les tableaux qui étaient autrefois à S. Francesco dans la chapelle de la famille Galli. Le livre de la sacristie marqué H nous fournit ce passage : « Altare de' S. S. Galli. Il suo quadro è in tavola rappresentante la Vergine col Bambino, di sopra il Padre Eterno, da un lato S. Cristoforo e S. Caterina, dall' altro S. Girolamo et altri. » — Dans un manuscrit de la bibliothèque Biancalana, que Pungileoni croit être du seizième siècle, on lit ce qui suit : « Il quadro della cappella de' Signori Galli in tavola è di mano di Vincenzi Sanzi, rappresentante la B. Vergine con S. Onofrio ed altri S.S. » Puis, dans un autre manuscrit de la même bibliothèque : « Nella cappella de' Sig. Galli Rafaele quand' era putto vi disegnò molte cose. » Après avoir mis en présence tous ces documents si contradictoires et si douteux, ce qui nous paraît le plus vraisemblable, c'est que Giovanni Santi peignit la chapelle de la famille Galli, et que son jeune fils Raphaël l'aida dans ce travail.

Autel de Pier Antonio Paltroni. Dans le livre A de la sacristie de

S. Francesco, on lit : « Altare S. Michaelis, etc. Imagines ligneæ... concessum familiæ de Paltronis. » — De même, dans le livre G, p. 11 : « Altare detto di S. Michele Archangelo con figure in tavola antiche. » — Dans le livre H de la même église : « Pittura in legno con la effigie della B. V. col Bambino, S. Gio. Battista, S. Francesco e altri santi, e di sotto pitture della Passione di N. S. Altare de' Paltroni. » L'auteur de cette description a confondu, sans aucun doute, ce tableau d'autel avec celui de la famille Buffi, comme on peut en juger par cet extrait du manuscrit à la bibliothèque Biancalana : « Il quadro della cappella de' Sign. Paltroni è parimente in tavola rappresentante S. Michele Archangelo e sotto vi sono li misteri della Passione di N. S. Opera di Gio. Sanzi. »

Dans ce dernier écrit, un autre tableau, peint par Vincenzo Sanzio, se trouve encore indiqué comme étant à l'église des Franciscains : « Sopra la porta di detta chiesa vi è un Crocefisso di N. S. Opera da Vincenzo Sanzi. » — On ne saurait aujourd'hui fournir des renseignements plus précis à l'égard de ce tableau.

Tableaux des volets de l'ancien orgue de S. Franscesco. Dans la *Chorographia* manuscrite d'Antonio Vannucci, déjà citée plus d'une fois, on trouve la note ci-jointe : « Duæ aliæ in eodem choro parique sublimitate ab earum antiquitate ad hæc usque tempora pendentes a Joanne Sanctio antedicto nobili certamine picturatæ tutabantur tabulæ S. S. Assisiatem Franciscum et Bonaventuram, Episc. Conf. et Ecclesiæ Doctorem fidelium venerationi templique apparatui exponentes : nuper inde amotæ commodiorique loco aptatæ, ut a mortalium oculis rectius frui valeant : exemplar referunt. » Dans un autre manuscrit de la bibliothèque du palais Albani, qui porte pour titre : *Abbozzamento della Città d'Urbino*, on lit ce qui suit sur le même objet : « S. Francesco. Si vedono anche nel coro disposti a proporzione quattro quadri di Santi Francescani dipinti da Rafael d'Urbino mentr' era ragazzo, e prima che arrivasse alla perfezione, che l'opere fatte da lui in Roma e fuori nella gioventù dimostrano ; e detti quadri servivano di coperta all' organo antico di detta chiesa, onde più per il nome che ritengono di lui, che per la pittura sono tenuti cari. » Le passage suivant, extrait du manuscrit de la bibliothèque Biancalana, semble se rapporter aussi aux mêmes tableaux : « Nella cappella dell' altar maggiore vi sono attaccati al muro in alto due quadri di Raffaello e due altri quadri di Giovanni Santio suo padre. » Comme le même auteur a précédemment attribué à Raphaël lui-même les peintures latérales de l'autel Buffi, représentant l'Ange et Tobie, ainsi qu'un Saint Roch, tandis que ces peintures sont évidemment de son père Giovanni, il témoigne par là qu'il n'est pas trop habile connaisseur ; car ces quatre tableaux ont bien pu être exécutés par Giovanni Santi.

Dans l'église Nunziata extra muros, près d'Urbin, on trouve un tableau

de Madone tellement noir et endommagé, qu'on peut à peine distinguer la tête de la Vierge et celle de l'Enfant. Elles sont fortement repeintes, mais, néanmoins, on peut y reconnaître la main de Giovanni. D'après une notice communiquée au P. Pungileoni par l'archidiacre Luca Allegrini, tirée de l'inventaire de l'église paroissiale de Cella di pietra, lequel fut dressé par l'archidiacre Joseph Iflinger, ce tableau se trouvait alors placé au-dessus du bassin du baptême : l'auteur de l'inventaire l'attribue à un certain Antonio Sanzio, et dit que la fabrique le reçut en présent de l'archidiacre Palma. Antérieurement, il aurait été, dit-on, apporté en grand honneur, recouvert de velours vert, dans l'église des Dominicains.

On n'est pas encore d'accord sur la question de savoir si le tableau du Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne, à l'église des Dominicains à Pesaro, peut être attribué à Giovanni Santi; dans le cas où cette attribution pourrait être prouvée, il faudrait regarder ce tableau comme une des premières créations de la jeunesse de l'auteur, car le style du maître y est encore moins caractérisé que dans son tableau de la Visitation à Fano; le jet de plis y est aussi plus maladroit, et l'on n'y trouve pas cette grâce et cette originalité qu'on remarque dans ses autres ouvrages. Mais, en revanche, les accessoires, tels que les plantes, les nuages frisés et les roches du paysage, ainsi que l'aspect total de la peinture, présentent une véritable analogie avec les ouvrages de Giovanni. Au côté du groupe principal on voit saint Jean-Baptiste, et saint Dominique à gauche; l'apôtre saint Jean et saint Thomas d'Aquin à droite. Les figures sont de demi-grandeur naturelle. Il y a peu d'années, ce tableau ayant été restitué à l'église par la famille Macchinelli qui le possédait, quelques connaisseurs l'attribuèrent alors, mais sans raison, à un certain peintre Giuliano Preciuto de Fano, quoique le faire de ce peintre du seizième siècle différât entièrement de la manière de Giovanni, et que le tableau fût d'une époque bien antérieure à celle où vivait Giulino Preciuto, ce qui se trouve attesté par l'inscription d'un tableau représentant l'Incrédulité de saint Thomas, tableau qu'on voit encore dans l'église de cet apôtre, à Fano : IVLIAN. PSVTIS. FANI. ORIVNDVS. FACIEBAT. MDXLVI. C'est, au reste, un tableau de mince importance, mais curieux pourtant à certains égards, en raison de l'époque à laquelle il appartient et du style maniéré qui commençait à être en vogue.

On a souvent attribué, par erreur, à Giovanni, une Nativité qui est conservée dans la maison Liera à Urbin. Saint Joseph et saint Blaise sont d'un côté; saint Vincent, martyr, et saint Pierre Damiano, de l'autre côté. Dans le haut plane le Saint-Esprit entouré d'anges et de chérubins. Le tableau, provenant de la cathédrale, pourrait être le même que celui qui est mentionné au commencement de ce Catalogue, et qui a été décrit successivement par Mich. Dolci, Tommaso Marelli, Lazzari et autres,

comme étant de Giovanni, et se trouvant alors à la cathédrale d'Urbin. Mais il est peint à l'huile, dans la manière du seizième siècle; la Vierge accroupie, qui soulève le voile de l'enfant Jésus endormi, est même empruntée à une composition de Raphaël, qui se trouve au musée du Louvre, connue sous les noms de : *Sommeil de Jésus* et de *la Vierge au Diadème.* Il ne faut donc pas s'arrêter à la supposition du P. Pungileoni, qui fait provenir ce tableau de l'abbaye de Pietra Pertusa, située au pied du Furlo, non sans douter toutefois de son authenticité.

Dans la maison du comte Materozzi Brancaleoni, à Cagli, un Saint François qui contemple un crucifix passe pour être une œuvre de Giovanni; mais il est peint à l'huile [1]. Le P. Luigi Pungileoni rapporte qu'un autre tableau de Giovanni Santi se trouvait autrefois dans la petite église della Umiltà, et que ce tableau, après la suppression de cette église, entra dans la cabinet d'un amateur, mais qu'il en disparut lors de l'invasion des Français en Italie. Le savant écrivain semble regretter beaucoup la perte de ce tableau pour la ville d'Urbin, quoiqu'il ne l'eût jamais vu.

Un tableau que l'on croyait de Giovanni Santi, parce qu'il était signé de son nom, passa au musée de Berlin. Ce tableau représente une Madone sur un trône, l'enfant Jésus, le petit saint Jean et un autre enfant, entourés des deux apôtres, saint Jacques le Majeur et saint Jacques le Mineur. Le troisième enfant qui figure dans cette composition avait été considéré comme étant le petit Raphaël lui-même, ainsi que pouvait le faire présumer cette inscription : IO. |SANCTIS. VRBI. P.; mais l'inscription, reconnue fausse, fut enlevée du tableau : avec elle disparut la prétendue attribution du portrait. Aujourd'hui cette peinture est attribuée avec plus de raison à Timoteo Viti d'Urbin.

1. Nous ferons remarquer que bien des tableaux du quinzième siècle, peints originairement à l'œuf ou à la détrempe, ont été restaurés et vernis à l'huile, de telle sorte que le caractère primitif de la peinture n'est plus appréciable à l'examen. (Note de l'éditeur.)

FIN DE L'APPENDICE.

ADDITIONS DE L'ÉDITEUR

SUR LA

RESTAURATION DES TABLEAUX DE RAPHAEL

EN FRANCE

On ne sait point assez la reconnaissance que les amis des arts doivent à la France, qui peut avec orgueil s'attribuer l'honneur d'avoir véritablement sauvé plusieurs chefs-d'œuvre de la peinture, lorsque ces chefs-d'œuvre furent envoyés à Paris, par suite des conventions que le sort des armes avait dictées pendant les guerres d'Italie. Les tableaux, qui arrivèrent au musée du Louvre comme des trophées de victoire, étaient la plupart dans l'état le plus déplorable : tous altérés, endommagés par l'action alternative de la sécheresse et de l'humidité ; les uns encrassés, ensevelis sous des vernis successifs ; les autres tombant par écailles ; ceux-ci, peints sur toile, prêts à se déchirer en lambeaux ; ceux-là, peints sur bois, à demi consumés de vétusté, presque réduits en poussière : ici, le panneau criblé de trous de vers ; là, une toile usée soutenant à peine les couleurs.

A cette époque, l'art de la restauration des vieux tableaux n'existait pas, à vrai dire ; il fallut le créer, et le gouvernement de la République française chargea l'Institut national de chercher les meilleurs moyens pour obvier à la perte totale des tableaux de Raphaël. Une commission de savants fut nommée, et cette commission, après des recherches multipliées, après de nombreux essais, eut le bonheur de résoudre le problème qui n'avait pas été résolu encore : la conservation perpétuelle des tableaux à l'huile par

le transport de la peinture sur nouvelle toile ou nouveau panneau. Grâce à ce procédé merveilleux, on n'a plus à craindre maintenant les ravages du temps pour des monuments plus ou moins fragiles, que leur nature même condamnait à une destruction véritable. Il suffira de renouveler de loin en loin, tous les cent ans peut-être, le bois ou la toile qui recouvre l'œuvre du peintre, pour que cette œuvre vive et subsiste.

L'art de restaurer les vieux tableaux a fait sans doute beaucoup de progrès depuis cinquante ans; nous croyons néanmoins qu'on doit s'intéresser à l'origine de cet art, que la France a trouvé et qu'elle a ensuite appris à l'Europe artistique. Il est donc important de connaître comment a été restauré pour la première fois un tableau de Raphaël, confié aux soins des quatre membres de la commission choisie dans le sein de l'Institut : Guyton de Morveau, Vincent, Taunay et Berthollet, deux chimistes et deux peintres. Le rapport que les quatre commissaires présentèrent à la classe des Sciences mathématiques et physiques, ainsi qu'à la classe de Littérature et des Beaux-Arts, et qui fut adopté dans les séances des 1er et 3 nivôse an X, doit être imprimé dans les Mémoires de l'Institut, mais on ne songe pas à l'y aller chercher. Voilà pourquoi nous réimprimons ici ce curieux document, qui mérite à tant d'égards d'être recueilli dans l'histoire des œuvres de Raphaël.

RAPPORT A L'INSTITUT NATIONAL

SUR LA RESTAURATION DU TABLEAU DE RAPHAEL

CONNU SOUS LE NOM DE

LA VIERGE DE FOLIGNO,

PAR LES CITOYENS GUYTON, VINCENT, TAUNAY ET BERTHOLLET.

La peinture a un grand désavantage auprès de la postérité : les autres productions du génie peuvent traverser les siècles ; mais elle confie ses créations à une toile périssable. Le soleil, l'humidité, les exhalaisons auxquelles l'incurie les abandonne, et même une négligence inaperçue dans

les premiers apprêts, menacent promptement des chefs-d'œuvre de disparaître pour toujours. Si une puissance protectrice ne s'était chargée de plusieurs monuments de l'ingénieuse Italie, le nom de Raphaël n'aurait bientôt été transmis, dans sa patrie même, que comme celui d'Apelles. Les arts doivent donc une grande reconnaissance au génie de la victoire qui a recueilli ces monuments épars et négligés, pour les réunir au centre de la République, les confier à une administration éclairée et vigilante, et les présenter, comme dans un vaste sanctuaire, à l'admiration de l'Europe et à l'étude de tous ceux qui aspirent aux palmes des arts.

Le mal avait fait de grands progrès dans plusieurs tableaux des plus précieux; l'administration du Musée, qui regarde les fonctions dont elle est chargée comme une magistrature qu'elle exerce au nom des arts, a cherché à concilier, et la sollitude qui s'inquiète dès qu'on ose toucher aux productions des grands maîtres, et l'irrésistible conviction d'une dégradation rapide.

Le désir de réparer les outrages du temps a malheureusement aggravé le dépérissement de plusieurs tableaux par des repeints grossiers et de mauvais vernis dont on a recouvert plusieurs traits du premier pinceau. D'autres motifs encore ont conspiré contre la pureté des plus belles compositions: on a vu un prélat faire couvrir d'une chevelure discordante les charmes d'une Madeleine.

Cependant on est parvenu à des moyens efficaces de restauration : on transporte sur une toile nouvelle une peinture dont la toile se détruit, ou dont le bois est vermoulu; on fait disparaître les touches profanes d'un pinceau étranger; on supplée avec scrupule aux traits effacés, et on rend la vie à un tableau qui finissait ou qui était défiguré. Cet art a surtout fait des progrès à Paris, et il en a fait de nouveaux sous la surveillance même de l'adminstration du Musée; mais ce n'est qu'avec un respect religieux qu'on peut se permettre une opération qui peut toujours faire craindre quelque altération dans le dessin et dans le coloris, surtout quand il s'agit d'un tableau de Raphaël.

Parmi les plus fameux tableaux de Raphaël était celui de Foligno, et il se trouvait dans le dernier état de dégradation; mais il fallait constater cet état, pour mettre l'administration du Musée en règle avec ses commettants, c'est-à-dire avec tous ceux qui aiment les arts : il fallait, de plus, constater la sûreté des procédés, pour pouvoir, sans donner d'alarmes, en faire l'application aux autres tableaux qui les réclament.

Sur la demande de l'administration du Musée, le ministre de l'intérieur invita l'Institut à nommer une commission pour suivre la restauration projetée ; la classe des Sciences physiques et mathématiques de l'Institut chargea les citoyens Guyton et Berthollet de cette commission, et la classe de Littérature et Beaux-Arts nomma les citoyens Vincent et Taunay.

La restauration peut être divisée en deux parties : l'une qui se compose des opérations mécaniques, dont le but est de détacher la peinture du fond où elle était fixée, pour la transporter sur un nouveau ; l'autre qui consiste à nettoyer la surface de la peinture de tout ce qui peut la ternir, à rendre le véritable coloris au tableau, et à réparer les parties détruites, par des teintes habilement ménagées et fondues avec les traits primitifs : de là, la division distincte des opérations mécaniques, et de celles de l'art de peindre, qui seront l'objet des deux parties de ce rapport. Les premières ont surtout fixé l'attention des commissaires de la classe des Sciences ; et les autres, qui exigeaient l'habitude de manier un savant pinceau, se sont trouvées départies aux commissaires de la classe des Beaux-Arts.

PREMIÈRE PARTIE.

Quoique le travail mécanique se sous-divise en plusieurs opérations, il a été confié en entier au citoyen Hacquin, dont nous devons nous empresser de louer l'intelligence, l'adresse et l'habileté.

Nous avons d'abord constaté, en présence de l'administration, l'état caduc du tableau et la nécessité de le soumettre à la restauration ; nous avons ensuite été appelés à chaque époque où il fallait varier les manipulations : l'habile artiste chargé de cette partie de la restauration nous faisait connaître les détails du procédé qu'il allait exécuter, et nous rassurait sur chaque opération par les précautions dont il l'environnait. Nous joignons à ce rapport l'extrait des procès-verbaux des séances où nous nous sommes réunis ; on ne fera qu'en indiquer ici le sommaire.

Le tableau représente la Vierge, l'enfant Jésus, saint Jean et plusieurs autres figures de différentes grandeurs. Il était peint sur un fond de bois blanc, de $0^m,032$ d'épaisseur ; une fente s'étendait depuis le cintre jusqu'au pied gauche de l'enfant Jésus ; elle avait $0^m,010$ d'écartement à son extrémité supérieure, et diminuait progressivement jusqu'à la partie inférieure ; depuis cette fracture jusqu'au bord droit, la surface formait une courbe dont la plus grande flèche était de $0^m,067$, et, de la fracture jusqu'à l'autre bord, une autre ligne de $0^m,054$ de flèche. Le tableau s'écaillait dans plusieurs parties, et un grand nombre d'écailles s'étaient déjà détachées ; la peinture était, de plus, piquée de vers dans plusieurs endroits.

Il fallait d'abord rendre la surface plane ; pour y parvenir, on a collé une gaze sur la peinture, et on a retourné le tableau ; après cela, le citoyen Hacquin a pratiqué dans l'épaisseur du bois de petites tranchées à quelque distance les unes des autres, et prolongées depuis l'extrémité supérieure du cintre jusqu'à l'endroit où le fond de bois présentait une surface plus droite ; il a introduit dans ces tranchées des petits coins

de bois ; il a couvert ensuite toute la surface avec des linges mouillés qu'il a eu soin de renouveler ; l'action des coins qui se gonflaient par l'humidité, contre le bois ramolli, a obligé celui-ci à reprendre sa première forme : les deux bords de la fente dont on a parlé se sont rapprochés ; l'artiste y a introduit de la colle forte, pour réunir les deux parties séparées ; il a fait appliquer des barres de chêne en travers, pour maintenir le tableau, pendant la dessiccation, dans la forme qu'il venait de prendre.

La dessiccation étant opérée lentement, l'artiste a appliqué une seconde gaze sur la première, puis successivement, deux papiers gris spongieux.

Cette préparation, qu'on appelle cartonnage, étant sèche, il a renversé le tableau sur une table, sur laquelle il l'a assujetti avec soin ; il a ensuite procédé à la séparation du bois sur lequel était fixée la peinture.

La première opération a été exécutée au moyen de deux scies, dont l'une agissait perpendiculairement, et l'autre horizontalement ; le travail des scies terminé, le fond de bois s'est trouvé réduit à 0m,010 d'épaisseur ; l'artiste s'est servi alors d'un rabot d'une forme convexe sur la largeur ; il le faisait marcher obliquement sur le bois, afin de n'enlever que des copeaux très-courts, et d'éviter le fil du bois ; il a réduit par ce moyen le bois à 0m,002 d'épaisseur ; il a pris ensuite un rabot plat, à fer dentelé, dont l'effet est à peu près celui d'une râpe qui réduit le bois en poussière ; il est parvenu par là à n'en laisser que l'épaisseur d'une feuille de papier.

Dans cet état, le bois a été successivement mouillé avec de l'eau pure par petits compartiments, ce qui le disposait à se détacher ; alors l'artiste le séparait avec la pointe arrondie d'une lame de couteau.

Le tableau, ainsi dépouillé de tout le bois, a présenté à l'œil tous les symptômes de sa dégradation. Il avait été restauré anciennement ; et, pour réappliquer les parties qui menaçaient de tomber, on avait introduit des huiles et des vernis ; mais ces ingrédients, passant par les intervalles que laissaient les parties de la peinture réduites en coquilles, s'étaient étendus dans l'impression à la colle sur laquelle reposait la peinture et avaient rendu la véritable restauration plus difficile, sans produire l'effet avantageux qu'on en avait attendu.

Le même procédé n'a pu servir à séparer les parties de l'impression qui avaient été ainsi durcies par les vernis, et celles où la colle était restée sans mélange : les premières ont dû être humectées pendant quelque temps par petits compartiments ; lorsqu'elles étaient assez ramollies, l'artiste les séparait avec sa lame de couteau ; les autres ont été plus facilement séparées, en les humectant avec une flanelle, et en les frottant légèrement. Il n'a fallu rien moins que l'adresse et la patience du ci-

toyen Hacquins pour ne laisser rien d'étranger au travail du peintre enfin l'ébauche de Raphaël a été découverte entièrement et laissée intacte.

Pour rendre un peu de souplesse à la peinture trop desséchée, elle a été frottée partout avec de la carde de coton imbibée d'huile, et essuyée avec de la vieille mousseline; ensuite, de la céruse broyée d'huile a été substituée à l'impression à la colle, et fixée par le moyen d'une brosse douce.

Après trois mois de dessiccation, une gaze a été collée sur l'impression à l'huile, et sur celle-ci une toile fine.

Lorsque cette toile a été sèche, le tableau a été détaché de dessus la table, et retourné pour en ôter le cartonnage avec de l'eau; cette opération faite, on a procédé à faire disparaître les inégalités de la surface qui provenaient du recoquillement de ses parties; pour cela, l'artiste a appliqué successivement, sur les inégalités, de la colle de farine délayée; puis, ayant mis un papier gras sur la partie humectée, il a appuyé un fer échauffé sur les recoquillages, qui se sont aplanis; mais ce n'est qu'après avoir employé les indices les moins trompeurs pour s'assurer du degré de chaleur convenable, qu'on se permet d'approcher le fer de la peinture.

Nous avons vu qu'on avait fixé la peinture, débarrassée de son impression à la colle et de toute substance étrangère, sur une impression à l'huile, et qu'on avait rendu une forme plane aux parties recoquillées de la surface; le chef-d'œuvre devait encore être appliqué solidement sur un nouveau fond; pour cela, il a fallu le cartonner de nouveau, le dégager de la gaze provisoire qui avait été mise sur l'impression, ajouter une nouvelle couche d'oxyde de plomb et d'huile, y appliquer une gaze, rendue très-souple, et sur celle-ci, également enduite de la préparation de plomb, une toile écrue, tissée tout d'une pièce, et imprégnée, à la surface extérieure, d'un mélange résineux qui devait l'assujettir à une toile pareille, fixée sur le châssis. Cette dernière opération a exigé qu'on appliquât exactement, à la toile enduite de substances résineuses, le corps du tableau débarrassé de son cartonnage, et muni d'un fond nouveau, en évitant tout ce qui pouvait lui nuire par une extension trop forte ou inégale, et cependant en obligeant tous les points de sa vaste étendue d'adhérer à la toile dressée sur le châssis. C'est par tous ces procédés que le tableau a été incorporé à une base plus durable que la première même, et prémuni contre les accidents qui en avaient produit la dégradation; puis il a été livré à la restauration, qui est l'objet de la seconde partie de ce rapport.

Nous avons été obligés de nous borner à indiquer les opérations successives dont nous avons suivi les détails nombreux; nous n'avons cherché

à donner une idée de l'art intéressant par lequel on peut perpétuer indéfiniment les productions du pinceau, que pour motiver la confiance qu'il nous a paru mériter.

SECONDE PARTIE.

Après avoir rendu compte des opérations mécaniques employées avec tant de succès à la première partie de la restauration du tableau de Raphaël, il nous reste à vous entretenir de la seconde : la restauration pittoresque. Cette partie n'est pas moins intéressante que la première ; c'est à elle que nous devons la réparation des ravages du temps et de l'ignorance des hommes, qui, par leur impéritie, avaient encore ajouté à la détérioration de ce chef-d'œuvre.

Cette partie essentielle de la restauration des ouvrages de peinture demande, dans ceux qui en sont chargés, une grande délicatesse d'œil pour savoir accorder les teintes nouvelles avec les anciennes, une connaissance approfondie des procédés employés par les maîtres, et une longue expérience pour prévoir, dans le choix et l'emploi des couleurs, ce que le temps peut apporter de changements dans ces teintes nouvelles, et, par conséquent, prévenir la discordance qui serait le résultat de ces changements.

L'art de la restauration pittoresque exige encore le plus grand scrupule à ne recouvrir seulement que les parties endommagées, et une adresse extraordinaire pour accorder le travail de la restauration avec celui du maître, et, pour ainsi dire, restituer la pâte première dans toute son intégrité, et faire disparaître à tel point le travail, que l'œil, même exercé, ne puisse distinguer ce qui est de la main de l'artiste restaurateur d'avec ce qui est de celle du maître.

C'est surtout dans un ouvrage de l'importance de celui dont nous parlons qu'on a droit d'exiger, pour sa restauration, tous les soins de la prudence et l'habileté des premiers talents. C'est avec une véritable satisfaction que nous vous rendons compte de l'heureux résultat de la prévoyante sagesse de l'administration du Musée central des arts, qui, après avoir dirigé et surveillé la première partie de la restauration, a employé à la seconde (celle que nous appelons pittoresque) le citoyen Roeser, dont les talents en ce genre lui étaient connus depuis longtemps, et dont les succès multipliés ont motivé la confiance.

Après vous avoir assuré que nous regardons la partie pittoresque de la restauration du tableau de Raphaël comme aussi pure qu'il était possible de le désirer, la tâche que vous nous avez imposée semblerait remplie ; mais nous avons pensé que quelques détails relatifs à ce chef-d'œuvre ne vous paraîtraient pas déplacés ici et pourraient vous intéresser.

Au premier aspect, toutes les parties de cet admirable ouvrage semblent actuellement être sorties de la main de Raphaël; cependant, en le considérant attentivement, on pourrait être surpris de voir que la portion de la draperie bleue qui couvre le genou gauche de la Vierge ne soit point en parfait accord de ton avec les autres parties de la même draperie. Nous sommes portés à croire que quelque glacis qui lui donnait plus de force de ton en aura été enlevé; cependant nous n'oserions l'affirmer. Quoi qu'il en soit, le tableau nous ayant offert la même discordance avant qu'il eût été soumis à aucune des opérations de la restauration, on ne peut en accuser les artistes qui y ont été employés.

Une remarque d'une plus grande importance, et que nous ne vous présentons qu'avec la plus grande défiance de nous-mêmes, est celle-ci : La tête du saint François offre à l'œil un trait, une qualité de teinte et une pâte qui diffèrent d'une manière sensible de toutes les autres parties de l'ouvrage, à tel point que nous oserions presque douter que cette tête soit entièrement de la main de Raphaël. Nous avons cru n'y pas retrouver la simplicité grande et le faire moelleux et vrai qui brillent si éminemment dans l'ensemble et les détails de ce bel ouvrage.

Nous n'osons pas nous permettre de tirer des conséquences absolues de ces remarques; mais nous avons cru devoir vous les présenter pour prévenir les doutes qui pourraient naître dans l'esprit des observateurs, et qui pourraient leur donner à penser que la restauration aurait en quelque manière altéré l'ouvrage de Raphaël. Toute espèce de doute à ce sujet doit être détruite par l'énoncé des faits suivants. Cette tête était telle que nous la voyons actuellement, au moment où nous vîmes, pour la première fois, le tableau lorsqu'il fut arrivé d'Italie. Nous fîmes alors les mêmes remarques dont nous venons de vous faire part.

Nous devons ajouter, comme chose fort singulière et qui semble même devoir détruire tous nos soupçons sur l'originalité de cette tête, que lorsque, par la première opération (*celle de l'enlevage*), l'ébauche et même le trait de Raphaël furent à découvert, nous remarquâmes que le trait de cette même tête, qui était dessinée sur la première impression à la colle, était véritablement d'un caractère de dessin très-différent de celui des autres parties, également au trait, et conforme, au moins pour la masse, au caractère de la même tête terminée.

Il résulte de ces observations que, malgré la dissemblance entre cette partie de l'ouvrage et les autres qui en forment l'ensemble, on ne saurait, sans témérité, affirmer que cette tête n'est pas de la main de Raphaël.

Il en résulte encore que tout soupçon désavantageux à l'administration du Musée central et aux artistes qu'elle a employés dans cette restauration n'aurait aucun fondement.

Nous terminons notre rapport en nous félicitant d'avoir enfin vu ce chef-d'œuvre de l'immortel Raphaël rendu à la vie, brillant de tout son éclat, et par des moyens tels, qu'il ne doit plus rester aucune crainte sur le retour des accidents dont les ravages menaçaient de l'enlever pour toujours à l'admiration générale.

L'administration du Musée central des arts, qui par ses lumières a perfectionné l'art de la restauration, ne négligera, sans doute, rien pour conserver l'art réparateur dans toute son intégrité; et, malgré des succès réitérés, elle ne permettra l'application de cet art qu'aux objets tellement dégradés, qu'il y a plus d'avantages à leur faire courir quelques hasards inséparables d'opérations délicates et multipliées, que de les abandonner à la destruction qui les menace.

L'invitation que l'administration du Musée a faite à l'Institut national de suivre les procédés de la restauration du tableau de Raphaël nous est un sûr garant que les hommes éclairés qui la composent ont senti qu'ils doivent compte de leur vigilance à toute l'Europe éclairée.

FIN DES ADDITIONS DE L'ÉDITEUR.

TABLE

DES

ŒUVRES DE RAPHAEL

CLASSÉES DANS L'ORDRE DES SUJETS.

Notre grand catalogue des œuvres de Raphaël est classé dans l'ordre chronologique. Pour faciliter les recherches, nous donnons ici la nomenclature des œuvres classées selon les sujets qu'elles représentent, sorte de catalogue aussi, mais succinct, qui renvoie aux numéros du grand catalogue, et même aux pages du premier volume pour compléter les renseignements.

Les catégories que nous avons adoptées sont : *Sujets de la Bible* (Ancien et Nouveau Testament), — *Sujets relatifs au Christ*, — *Saintes Familles et Madones*, — *Sujets relatifs à la Vierge*, — *Saints et Saintes*, — *Sujets mythologiques et allégoriques*, — *Sujets antiques*, — *Sujets relatifs à l'Eglise*, — *Sujets historiques*, — *Batailles*, — *Portraits*, — *Sujets divers*, *Ornements*, etc.

Viennent ensuite les œuvres relatives à la *Ciselure*, à la *Sculpture* et à l'*Architecture*.

Pour les *Dessins*, le même travail de classement n'était pas nécessaire, puisqu'ils sont classés d'après les sujets dans chaque collection importante.

Nous donnons d'abord dans leur ensemble les grands travaux de décoration au Vatican :

Peintures à fresque et à l'huile.

La chambre della Segnatura, au Vatican.

La Théologie, ou la Dispute du Saint-Sacrement, n° 57 du catalogue chronologique.
Le Parnasse, n° 58.
L'École d'Athènes, n° 59.
Les trois Figures allégoriques, n° 60.
L'empereur Justinien donnant les Pandectes, n° 61.
Gregoire IX donnant les Decretales, n° 62.
Figure allegorique de la Theologie, n° 63.
— — de la Poesie, n° 64

Figure allégorique de la Philosophie, n° 65.
— — de la Jurisprudence, n° 66.
Le Péché originel, n° 67.
Le Jugement d'Apollon contre Marsyas, n° 68.
La Contemplation des astres, ou l'Astronomie, n° 69.
Le Jugement de Salomon, n° 70.
Alexandre le Grand faisant déposer les œuvres d'Homère dans le tombeau d'Achille, n° 71.
L'empereur Auguste défendant de brûler l'Énéide de Virgile, n° 72.
Les petits tableaux dans les embrasures des fenêtres, n° 73.
Les tableaux du soubassement, n° 74.

Voir pour les détails, t. II, p. 72-93 et t. Ier, p. 110-137.

La chambre de l'Héliodore, au Vatican.

Dieu apparaît à Noé, n° 94.
Le Sacrifice d'Abraham, n° 95.
Le Songe de Jacob, n° 96.
Dieu apparaît à Moïse, n° 97.
Héliodore chassé du Temple, n° 98.
La Messe de Bolsène, n° 99.
La Rencontre des hordes d'Attila, n° 100.
La Délivrance de saint Pierre, n° 101.
Peintures des socles et figures allégoriques, n° 102.
Les embrasures des fenêtres, n° 103.

Voir pour les détails, t. II, p. 127-137 et t. Ier, p. 158-165.

La chambre de l'Incendie du Bourg, ou di Torre Borgia, au Vatican.

Le Serment de Léon III, n° 114.
Le Couronnement de Charlemagne, n° 115.
L'Incendie du Bourg, n° 116.
La Victoire remportée sur les Sarrasins, n° 117.
Tableaux des socles, n° 118.
Petits tableaux dans les embrasures des fenêtres, n° 119.

Voir pour les détails, t. II, p. 156-164 et t. Ier, p. 213-218.

La salle de Constantin, au Vatican.

Harangue de Constantin à ses soldats, n° 242.
La Bataille de Constantin, n° 243.
Le Baptême de Constantin, n° 244.
La Donation de la ville de Rome au pape, n° 245.
Les huit Papes, avec les Figures allégoriques, n° 246.
Les peintures des socles, sujets de l'Histoire de Constantin, n° 247.

Voir pour les détails, t. II, p. 298-309 et t. Ier, p. 285 289.

Les Loges du Vatican.

52 fresques dans les coupoles : 48 sujets de l'Ancien Testament et 4 du Nouveau Testament, exécutés par les élèves de Raphaël d'après ses petites esquisses à la sepia, sous la direction de G. Romano, n°s 121-172.
Et sur le socle des loges, 12 sujets en camaïeu, imitant le cuivre en relief, exécutés par Perino del Vaga, n°s 174-185.

Voir pour les détails, t. II, p. 166-189 et t. Ier, p. 219-222.

Sujets de la Bible.

Les Fresques des Loges, depuis la Création du monde jusqu'à la Resurrection du Christ, n°s 121-172.
Bannière d'église. La Sainte-Trinité et, au revers, la Création d'Ève, à Città di Castello, n° 4.
Le Péché originel, au plafond de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 67.
Moïse avec les Tables de la loi, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.
Le Jugement de Salomon, au plafond de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 70.
Dieu apparaît à Noé, fresque au plafond de la chambre de l'Héliodore, au Vatican, n° 94.
Le Sacrifice d'Abraham, fresque au plafond de la chambre de l'Héliodore, au Vatican, n° 95.
Le Songe de Jacob, fresque au plafond de la chambre de l'Héliodore, au Vatican, n° 96.
Dieu apparaît à Moïse dans le buisson ardent, fresque au plafond de la chambre de l'Héliodore, au Vatican, n° 97.
Joseph devant Pharaon, la mer Rouge, Moïse recevant les Tables de la loi, petits tableaux dans les embrasures des fenêtres de la chambre de l'Héliodore, n° 103.
Les Prophètes, fresques à S. Maria della Pace à Rome : Daniel et David, Jonas et Osée, n° 105.
Le Prophète Isaïe, fresque dans l'église S. Agostino, à Rome, n° 85.
Vision d'Ézéchiel, palais Pitti, n° 110.

Sujets relatifs au Christ.

Naissance du Christ (disparu), n° 111.

Adoration des Bergers, autrefois à Bologne, n° 36.

L'Enfant Jésus caressé par le petit saint Jean, à Pérouse, n° 1.

Tapisseries de Raphaël, au Vatican, deuxième série, tirée de la Vie du Christ, 12 sujets et un treizième représentant des Figures allégoriques (la plupart d'après G. Romano et autres élèves de Raphaël), n°s 197-207.

Tapisseries de Raphaël, au Vatican, première série, tirée de l'Histoire des Apôtres : 10 sujets, n°s 186-195.

Les sept cartons de Raphaël, pour les tapisseries (trois sont perdus), à Hamptou Court, en Angleterre.

Voir pour les tapisseries et les cartons, t. II, p. 189-211 et t. Ier, p. 222-230.

Répétition de ces tapisseries (voir t. II, p. 212-215).

Le Christ et les Apôtres, fresque dans la sala Vecchia de' Palafrenieri, à Rome (repeinte par Taddeo Zucchero), n° 120.

Le Christ et ses Apôtres, dans l'embrasure d'une fenêtre, chambre della Segnatura, au Vatican, n° 73.

Le Christ sur le mont des Oliviers, coll. Fuller Maitland, en Angleterre, n° 17.

Le Portement de la Croix (lo Spasimo di Sicilia), musée de Madrid, n° 224.

Le Christ en croix et quatre saints (de la galerie Fesch), coll. lord Ward, en Angleterre, n° 6.

Le Christ mis au tombeau, palais Borghèse, à Rome, n° 48.

Trois petits tableaux ronds : le Christ assis sur un sarcophage, saint Ludovicus et saint Herculanus, musée de Berlin, n° 20.

La Résurrection du Christ, au Vatican, n° 2.

Pax vobis, coll. Tosi, à Brescia, n° 27.

La Transfiguration, au Vatican, n° 241.

Voir pour les détails, t. II, p. 290-298 et t. Ier, p. 260, 276-278.

Sujets relatifs au Christ, dans les embrasures des fenêtres de la chambre de l'Incendie du Bourg, n° 119.

Saintes Familles et Madones.

La Sainte Famille de Naples, musée de Naples, n° 91.

Sainte Famille nommée la Perle, musée de Madrid, n° 227.

La Sainte Famille sous le chêne, musée de Madrid, n° 226.

Sainte Famille avec l'Enfant Jésus assis sur un agneau, musée de Madrid, n° 46.

La Grande Sainte Famille de 1518, au Louvre, n° 229.

La Petite Sainte Famille, au Louvre, n° 232.

Sainte Famille de la maison Canigiani, musée de Munich, n° 45.

Sainte Famille avec saint Joseph sans barbe, à l'Ermitage, n° 38.

Sainte Famille au Palmier, Bridgewater Gallery, à Londres, n° 33.

Madone de Foligno, au Vatican, n° 84.

La Vierge à la Chaise, galerie de Florence, n° 221.

Vierge au Chardonneret, galerie de Florence, n° 30.

Madone du grand-duc de Toscane, palais Pitti, n° 21.

Vierge au Baldaquin, palais Pitti, n° 51.

Tableau d'autel pour le monastère de Saint-Antoine de Padoue, à Pérouse : tableau principal, Madone avec des saints ; le tympan, avec le Père Éternel ; tous deux au musée de Naples ; — les peintures du gradin : Christ aux Oliviers, Portement de croix, Christ mort, Saint François et Saint Antoine de Padoue, dispersées dans les coll. anglaises, n° 15.

Madone de la comtesse Alfani, coll. Alfani, à Pérouse, n° 9.

Madone à l'Œillet, coll. Spada, à Lucques, n° 49.

Madone du comte Staffa, coll. della Staffa, n° 12.

Vierge au Poisson, musée de Madrid, n° 92.

Vierge à la Rose, musée de Madrid, n° 273.

La Belle Jardinière, au Louvre, n° 53.

Vierge au Diadème, au Louvre, n° 83.

Petite Madone de la galerie d'Orléans, coll. Delessert, à Paris, n° 39.

Vierge avec saint Jérôme et saint François, musée de Berlin, n° 10.

Madone du duc Terranuova, musée de Berlin, n° 22.

Madone de la coll. Solly, musée de Berlin, n° 7.
Madone de la maison Colonna, musée de Berlin, n° 52.
La Madone de Saint-Sixte, musée de Dresde, n° 238.
La Vierge della Tenda, musée de Munich, n° 222.
Madone de la maison Tempi, musée de Munich, n° 32.
Vierge dans la Prairie, musée de Vienne, n° 31.
La Vierge avec les deux Enfants, galerie Esterhazy, à Vienne, n° 55.
Madone de la maison d'Albe, à l'Ermitage, n° 81.
Madone de la galerie Bridgewater (autrefois à la galerie d'Orléans), Bridgewater Gallery, à Londres, n° 89.
Madone de la famille Ansidei, coll. duc de Marlborough, en Angleterre, n° 26.
Madone de lord Cowper, 1508, coll. lord Cowper, en Angleterre, n° 51.
Petite Madone de lord Cowper, vers 1505, coll. lord Cowper, en Angleterre, n° 23.
Madone de la maison Aldobrandini, coll. lord Gravagh, en Angleterre, n° 82.
La Vierge aux Candélabres, coll. Munro, à Londres, n° 223.
Madone avec l'Enfant debout, autrefois à la galerie d'Orléans, aujourd'hui en Angleterre, n° 90.
Vierge avec l'Enfant Jésus endormi (disparu), n° 50.
Madonna di Loreto (disparu); répétitions; n° 80.

Sujets relatifs à la Vierge.

Mariage de la Vierge (le *Sposalizio*), à la Brera à Milan, n° 15.
L'Annonciation, embrasure de fenêtre dans la chambre de l'Héliodore, n° 103.
La Visitation, musée de Madrid, n° 225.
Couronnement de la Vierge, au Vatican (peint en 1503?), n° 11.
Le Couronnement de la Vierge, au Vatican (terminé par G. Romano et F. Penni), n° 248.
Le Couronnement de la Vierge, tapisserie (disparue) pour l'autel de la chapelle Sixtine, n° 196.

Saints et Saintes.

Saint Augustin au bord de la mer, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.
Saint George avec l'épée, au Louvre, n° 18.
Saint George armé de la lance, à l'Ermitage, n° 37.
Saint Jean-Baptiste, galerie de Florence, n° 240.
L'Archange saint Michel, au Louvre, n° 228.
Petit Saint Michel, au Louvre, n° 19.
Les Archanges Michel et Raphaël, National Gallery, n° 3.
Couronnement de saint Nicolas de Tolentino, autrefois à Città di Castello, n° 5.
La Délivrance de saint Pierre, fresque dans la chambre de l'Héliodore, au Vatican, n° 101.
Saint Sébastien, coll. Lochis, à Bergame, n° 16.
Fresque à san Severo : Réunion de saints Camaldules autour de la Sainte-Trinité, n° 29.
Sainte Catherine d'Alexandrie, National Gallery, n° 47.
Sainte Cécile, musée de Bologne, n° 109.
Martyre de sainte Cécile, fresque dans la chapelle de la maison de chasse du pape (aujourd'hui couvent des religieuses de Sainte-Cécile, à Transtevere), n° 208.
Marie-Madeleine et sainte Catherine, coll. Camuccini (en 1845), à Rome, n° 8.
Sainte Marguerite, au Louvre, n° 230.
La Sainte Marguerite de la galerie de Vienne, répétition de celle du Louvre, galerie de Vienne, n° 231.

Sujets mythologiques et allégoriques.

Le Parnasse, fresque dans la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 58.
Le Jugement d'Apollon contre Marsyas, au plafond de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 68.
Figure allégorique de la Poésie, au plafond de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 64.
Figure allégorique de la Théologie, au plafond de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 63.

Figure allégorique de la Philosophie, au plafond de la chambre della Segnatura, n° 65.

Figure allégorique de la Jurisprudence, au plafond de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 66.

Les trois Figures allégoriques, la Prudence, la Force, la Modération, fresque dans la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 60.

La Contemplation des astres, ou l'Astronomie, au plafond de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 69.

La Philosophie spéculative, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.

La Science des choses divines, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.

Douze Figures allégoriques et douze petites compositions symboliques, dans les socles de la chambre de l'Héliodore, au Vatican, n° 102.

La Chambre de bain pour le cardinal da Bibiena, au Vatican, sept sujets mythologiques, à fresques, n°s 209-215, six Amours victorieux, au-dessous des fresques principales, n° 216, et Cupidon et Pan, au plafond, n° 217.

Voir pour les détails, t. II, p. 228-233 et t. Ier, p. 235-239.

Galatée, fresque à la Farnesina, à Rome, n° 106. — Voir t. Ier, p. 192.

Loges de la Farnesina, sujets tirés de la fable de l'Amour et Psyché, fresques, n° 239.

Voir pour les détails, t. II, p. 281-287 et t. Ier, p. 258.

Les trois Grâces, coll. lord Ward, en Angleterre, n° 42.

Tapisseries (disparues) **avec des Amours jouant**, cinq sujets, sans n°s, t. II, p. 225-226.

Vision d'un Chevalier, National Gallery, n° 13.

Sujets antiques.

Les Sibylles, fresques à Santa Maria della Pace, à Rome : la Sibylle de Cumes, la Persique, la Phrygienne et la Tiburtine, n° 105. — Voir t. Ier, p. 156.

La Sibylle de Tibur, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.

Discours de Solon au peuple grec, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.

Le Mariage d'Alexandre et Roxane, fresque à la villa Raphaël, à Rome, n° 218.

Alexandre le Grand faisant déposer les œuvres d'Homère dans le tombeau d'Achille, grisaille sous le Parnasse, dans la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 71.

Le Jugement de Séleucus, dans l'embrasure d'une fenêtre, chambre della Segnatura, au Vatican, n° 73.

Siége de Syracuse, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.

La Mort d'Archimède, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.

L'École d'Athènes, fresque dans la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 59.

L'Empereur Auguste défendant de brûler l'Énéide de Virgile, grisaille sous le Parnasse, dans la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 72.

Un Sacrifice païen, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.

Savants orientaux et Magiciens, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 74.

Sujets relatifs à l'Église.

La Théologie, ou la *Dispute du Saint-Sacrement*, fresque dans la chambre della Segnatura, au Vatican, n° 57.

Héliodore chassé du Temple, fresque dans la chambre dite de l'Héliodore, au Vatican, n° 98.

La Messe de Bolsène, fresque dans la chambre de l'Héliodore, au Vatican, n° 99.

Le Baptême de Constantin, dans la salle de Constantin, au Vatican, n° 244.

Harangue de Constantin à ses soldats, dans la salle de Constantin, au Vatican, n° 242.

La Donation de la ville de Rome au pape, salle de Constantin, au Vatican, n° 245.

Constantin donnant la ville de Rome au pape, embrasure de fenêtre dans la salle de l'Héliodore, n° 103.

Sujets de l'Histoire de Constantin, peintures des socles, dans la salle de Constantin, au Vatican, n° 247.

Couronnement de Charlemagne, fresque dans la chambre de l'Incendie du Bourg, au Vatican, nº 115.

Grégoire IX donnant les Décrétales, fresque dans la chambre della Segnatura, au Vatican, nº 62.

Le Serment de Léon III, fresque dans la chambre de l'Incendie du Bourg, au Vatican, nº 114.

L'Incendie du Bourg, fresque dans la chambre qui porte ce nom, au Vatican, nº 116.

Six Protecteurs de l'Église Romaine, dans les socles de la chambre de l'Incendie du Bourg, au Vatican, nº 118.

Les huit Papes avec les Figures allégoriques, salle de Constantin, au Vatican, nº 246.

Un Pape célébrant la Messe, embrasure de fenêtre dans la chambre de l'Héliodore, nº 103.

Batailles.

La Bataille de Constantin, salle de Constantin, au Vatican, nº 243.

La Rencontre des hordes d'Attila, fresque dans la chambre de l'Héliodore, au Vatican, nº 100.

La Victoire remportée sur les Sarrasins, fresque dans la chambre de l'Incendie du Bourg, au Vatican, nº 117.

Portraits.

Portrait de Raphaël, par lui-même, galerie de Florence, nº 41.

Portrait de Raphaël (disparu), deux répétitions, nº 77.

Portrait du pape Jules II, palais Pitti, nº 75.

Portrait de Léon X, avec les cardinaux Jules de Médicis et Louis de Rossi, palais Pitti, nº 234.

Portrait de Laurent de Médicis, duc d'Urbin (disparu), nº 235.

Portrait de Giuliano de' Medici, galerie de Florence, nº 107 (?).

Portrait de Bernardo Dovizio de Bibiena, musée de Madrid, nº 108.

Portrait de Guidubaldo, duc d'Urbin (disparu), nº 40.

Portrait du comte Baldassare Castiglione, au Louvre, nº 112.

Portrait du Marchese Federico de Mantoue, coll. Lucy, en Angleterre, nº 76.

Portraits d'Andrea Navagero et d'Agostino Beazzano (disparus), copie à la galerie Doria, à Rome, où ils passent pour Bartolus et Baldus, nº 220.

Portrait d'Antonio Tebaldeo (disparu), nº 219.

Portrait de Bindo Altoviti, musée de Munich, nº 88.

Portrait de Phædra Inghirami, palais Pitti, nº 104.

Portraits d'Angelo Doni et de Maddalena Strozzi, sa femme, palais Pitti, nº 34.

Portraits de deux moines, don Blasio et don Baltasar, du monastère de Vallombrosa, Académie de Florence, nº 43.

Portrait du Violoniste, palais Sciarra Colonna, à Rome, nº 236.

Portrait d'un jeune homme de la maison Riccio, musée de Munich, nº 24.

Portrait d'un jeune homme, au Louvre, nº 79.

Portrait d'un jeune homme, Kensington Gallery, à Londres, nº 14.

La Maîtresse de Raphaël, palais Pitti, nº 237.

La Maîtresse de Raphaël, galerie Barberini, à Rome, nº 78.

Portrait de Jeanne d'Aragon, au Louvre, nº 233.

Portrait d'une jeune femme, palais Pitti, nº 44.

Portrait de femme, galerie de Florence, nº 87.

Portrait de femme, galerie de Florence, nº 35.

Sujets divers, Ornements, etc.

L'empereur Justinien donnant les Pandectes, fresque dans la chambre della Segnatura, au Vatican, nº 61.

Deux Enfants avec les armes de Jules II, peints dans la chambre d'Innocent VIII, au Vatican : un des Enfants à l'Académie de S. Luc, à Rome ; l'autre, en Angleterre, nº 86.

Six petits paysages, au soubassement de la chambre della Segnatura, au Vatican, nº 74.

Ciselure et Sculpture.

Dessins pour deux plats, n° 1.
Dessins pour une médaille, n° 2.
Les statues des Prophètes Jonas et Élie, en marbre, par Lorenzetto, n° 3.
L'Enfant mort porté par un Dauphin, groupe en marbre, n° 4.
Dessin pour un vase à parfums, n° 5.
Modèle pour une fontaine (la Fontana delle Tartarughe), n° 6.
Dessin pour le coin d'une monnaie, n° 7.
Autres dessins pour des ouvrages de sculpture, p. 377-379.

Architecture.

Plan pour l'église Saint-Pierre, à Rome, n° 1.
Plan pour la chapelle Chigi, à Rome, n° 2.
Façade pour l'église San Lorenzo, à Florence, n° 3.
Plan pour l'église San Giovanni Battista dei Fiorentini, à Rome, n° 4.
Plan pour la restauration de l'église S. Maria in Domenica, à Rome, n° 5.
Plan de la maison de Raphaël, n° 6.
Plan pour la cour de S. Damaso, au Vatican, n° 7.
Plan pour différentes maisons particulières, n° 8.
Voir pour les détails, t. II, p. 391-397.

TABLEAUX ATTRIBUÉS A RAPHAEL

Sujets tirés de l'Histoire sainte.

Adam et Ève (par Mariotto Albertinelli?), n° 249.
Le Sacrifice de Caïn et d'Abel, en Angleterre, n° 250.
Noé entrant dans l'Arche (par un peintre néerlandais), n° 251.
Élisée ressuscite trois jeunes gens (par le Pinturicchio?), n° 252.
Judith (par le Moreto?), à l'Ermitage, n° 253.
L'Annonciation (disparu), n° 254.
La Naissance du Christ (par Lorenzo di Credi), n° 255.
La Naissance du Christ (par le Spagna), n° 256.
L'Adoration des Mages (par le Spagna?), acheté par le musée de Berlin, n° 257.
La Sainte Cène (par le Spagna?), ancien couvent des nonnes de S. Onofrio, à Florence, n° 258.
Le Christ aux Oliviers, en Angleterre, n° 259.
Le Baptême du Christ et la Résurrection, deux petits tableaux (école du Pérugin?), musée de Munich, n° 260.
Deux petits tableaux, autrefois dans l'église S. Pietro Maggiore, à Pérouse, une Madone et le Christ mort (disparus), n° 261.
Petit tableau dans la maison paternelle de Raphaël (disparu), n° 262.
Divers tableaux représentant le Christ en Croix, n° 263.
Jésus-Christ en prière (école du Pérugin?), n° 264.
Les Funérailles de la Vierge (disparu), n° 265.
L'Assomption de la Vierge, en Angleterre, n° 266.
Le Jugement dernier (disparu), n° 267.
Les Martyrs, en Angleterre? n° 268.

Saintes Familles et Madones.

Madonna dell' Impannata, palais Pitti, n° 269.

Le Repos en Égypte, musée de Vienne, n° 270.

Madonna del Passeggio, répétitions ou copies à Bridgewater Gallery, à Londres, au musée de Naples, etc., n° 271.

La Vierge dans les Ruines, autrefois dans la sacristie de l'Escurial, n° 272.

Madone de la maison Diotilevi, musée de Berlin, n° 274.

Madone du comte Bisenzo, Städelsche Institut à Francfort-sur-Mein, n° 275.

La Vierge donnant des fleurs à l'Enfant Jésus, galerie de Florence, palais Borghese, etc., n° 276.

La Vierge dans la Prairie, à l'Ermitage, n° 277.

La Vierge avec des Saints, coll. du comte de Warwick, en Angleterre, n° 278.

Diverses Madones attribuées à Raphaël, t. II, p. 337-345.

Sujets religieux.

Les Cinq Saints (par Giulio Romano?), à l'Académie de Parme, n° 279.

Saint Luc faisant le portrait de la Vierge, à l'Académie de Rome, n° 280.

Saint Jérôme (disparu), n° 281.

Saint Jean l'Évangéliste, musée de Marseille, n° 282.

Les Apôtres saint Pierre et saint Paul (par fra Bartolomeo?), au palais du Quirinal, à Rome, n° 283.

Marie-Madeleine (disparu), n° 284.

Divers tableaux de Saints, attribués à Raphaël, t. II, p. 351-352.

Sujets mythologiques et allégoriques.

La Charité et l'Espérance, deux petits tableaux (par F. Penni?), autrefois galerie Borghèse, aujourd'hui en Angleterre, n° 285.

La Paix (par Timoteo Viti?), n° 286.

Les Heures du jour et de la nuit, douze figures de femmes sur fond noir, n° 287.

Apollon, la Lune, cinq Planètes, et quatre Étoiles du zodiaque, onze sujets au plafond de la salle Borgia, au Vatican (par G. da Udine et P. del Vaga), n° 288.

Quatre sujets mythologiques, tirés du vestibule de la villa Madama (2 par G. Romano, 2 par G. da Udine?), n° 289.

Achille à Scyros et Achille reconnu par Ulysse, 2 peintures murales dans la villa Madama (école de Raphaël), n° 290.

Diane et Calisto, Saturne, Vénus, figures au plafond de la salle du rez-de-chaussée de la Farnesina (par Baldassare Peruzzi), n° 291.

Neptune et Amymone, en Angleterre, n° 292.

Apollon et Marsyas (par Timoteo Viti?), coll. Moris Moore, en Angleterre, n° 293.

Portraits.

Raphaël et son maître d'armes, au Louvre, n° 294.

Portrait de Frédéric Carondelet, coll. des ducs de Grafton, à Londres, n° 295.

Portrait de monsignore Lorenzo Pucci, coll. de lord Aberdeen, en Angleterre, n° 296.

Portrait du cardinal Borgia, palais Borghèse, à Rome, n° 297.

Portrait du cardinal Antonio del Monte? de la galerie du cardinal Fesch, n° 298.

Différents portraits de cardinaux, attribués à Raphaël, p. 359-360.

Portraits de la Maîtresse de Raphaël, coll. Marlborough, en Angleterre, et à l'Ermitage, n° 299.

Portrait d'une jeune dame, musée Kestner, à Hanovre, n° 300.

Portrait de G. F. Penni, le *Fattore*, de la galerie du roi de Hollande Guillaume II, n° 301.

Portrait du Parmesan, en Angleterre, n° 302.

Portrait de Giovanni della Casa (par Salviati?), à Rome, 303.

Portraits de César Borgia, palais Borghèse et coll. Castelbarco, à Milan, n° 304.

Portraits de F. Sanazzaro, coll. Lancelotti, à Naples et à l'Ermitage, n° 305.
Portrait d'un Chartreux, coll. Spieker, à Berlin, n° 306.
Portrait d'un jeune homme, au Louvre (catalogué comme Francia), n° 307.
Portrait d'un homme en manteau rouge, n° 308.
Portrait d'un jeune homme (par R. Ghirlandajo?), musée de Montpellier, n° 309.
Portrait d'un jeune homme, au palais d'Albe, à Madrid, n° 310.
Portrait de femme, galerie de Modène, n° 311.
Portraits de Marc Antoine Raimondi, coll. Parade de l'Estang, a Aix, et Vallardi, à Milan, n° 312.
Portrait de la Mère de Raphaël, musée de Naples, n° 313.
Portrait d'un jeune seigneur, musée de Naples, n° 314.
Portrait de l'Apothicaire de Raphaël, musée de Copenhague, n° 315.
Portrait d'un jeune homme, en Angleterre, n° 316.
Portrait d'un jeune homme, musée de Brunswick, n° 317.
Portrait d'un jeune homme, de la galerie d'Orleans (disparu), n° 318.
Portrait d'une femme âgée, de la galerie d'Orleans, n° 319.
Portrait d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare (c'est un portrait du Giorgione, par le Titien), n° 320.
Portrait de François Ier, roi de France, n° 321.
Portrait d'un chanoine, n° 322.
Portrait d'une duchesse italienne, n° 323.
Portrait de Taddeo Taddei, coll. Manni, à Rome, n° 324.

FIN DE LA TABLE DES ŒUVRES DE RAPHAEL.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Cie, rue Mazarine, 30.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Pages.	Lignes.		
32,	13,	*ajoutez* :	Le carton de la Prédication de saint Jean-Baptiste doit se trouver dans la collection du capitaine Stirling, à Londres. (Voyez Waagen, *Treasures of arts in Great Britain*, t. II, p. 316.)
41,	39,	*ajoutez* à la note 2 :	Le tableau de l'Adoration des Bergers, qui est à Madrid, a été reconnu comme étant une peinture d'un des élèves de Raphael, dont la manière se rapproche de celle de Jules Romain.
66,	8,	*au lieu de* :	Pansbangar, *lisez* : Penshangar.
83,	3,	»	Du Propylée, *lisez* : des Propylæen.
138,	5,	*ajoutez* :	Une répétition du même portrait se voyait autrefois dans la maison Inghirami, à Volterra, où elle passait pour l'original. Ce tableau se trouve à présent à Florence. On le dit bien supérieur à celui du palais Pitti.
150,	29,	»	Un tableau qui représente la figure seule de la sainte Cécile a été acheté à Bologne pour le roi Louis de Bavière. Les connaisseurs le considèrent comme une ancienne copie.
217,	2,	»	Le comte Raczynski, dans son *Dictionnaire historique et artistique du Portugal*, p. 134, rapporte ce qui suit:

Dans un exemplaire de Vasari, édition de Florence, 1568, qui a appartenu à François de Hollande (né en Portugal en 1517 ou 1518, mort en 1584), et qui se trouve aujourd'hui encore à la Bibliothèque publique de Lisbonne, p. 83, article de la vie de Raphael d'Urbin, là où il est fait mention des riches tapisseries que le pape Léon X commanda en Flandre d'après les dessins de Raphaël, pour la somme de 70,000 scudi, on lit en marge, et de la main même de François de Hollande, la note suivante : « Bolonha (Vincidore da Bologna) alla en Flandre faire exécuter ces tapis « d'après les dessins de mon père Antoine de Hollande, avec « lequel il se trouvait en concurrence relativement à cette « commande. » Plus loin, au commencement de la vie de Giov. Francesco (il Fattore), p. 145, on trouve cette autre note : « Celui-ci s'appelait Bolonha, et s'étant rendu en « Flandre afin d'y faire confectionner les tapis du pape

Pages. Lignes.

« Léon X d'après los dessins de Raphaël et d'après les siens, « et ayant vu los dessins de mon pére, que l'infant D. Fer- « nando faisait alors enluminer par Simon de Bruges, il en « fit d'autres en concurrence avec ceux-ci, mais Simon « choisit ceux de mon pére et les enlumina parfaitement « bien. » Ces assertions de François de Hollande sont peu certaines et même fautives. D'abord, il confond Vincidore da Bologna avec Giovanni Francesco Penni, qni jamais n'a visité les Pays-Bas. Puis, les tapisseries représentant les Actes des Apôtres, déjà exposées en 1519 dans la chapelle Sixtine, à Rome, ne peuvent guére avoir été exécutées sous la surveillance de Vincidore da Bologna, qui se trouvait, à la vérité, en Flandre en 1520 ou 1521, ainsi que nous l'apprend le journal d'Albert Dürer, mais rien ne prouve qu'il fût déjà en Flandre vers 1516, époque à laquelle les cartons de Raphaël y ont été envoyés. Si réellement il avait été chargé d'une pareille mission à cette époqne, il est plus probable qu'il anrait surveillé l'exécution de la seconde suite des tapisseries, représentant des sujets de la vie du Christ, suite exécutée pour François Ier, roi de France, d'après des esquisses de Raphael et de ses éléves. On peut même supposer que Vincidore, sinon Antoine de Hollande, a fait quelques cartons de cette suite: ce qui semble d'autant plus vraisemblable que quelques-unes de ces tapisseries trahissent dans leurs accessoires la maniére néerlandaise. En outre, il paraît qu'il y a confusion dans les souvenirs do François de Hollande lorsqu'il parle des tapisseries que le pape Léon X fit faire en Flandre d'après les dessins de Raphaël, et qu'il dit ensuite que l'infant D. Fernando en avait fait dessiner les cartons par Antoine de Hollande pour qu'ils fnssent enluminés par Simon de Bruges. Ces circonstances prouvent évidemment qu'il s'agit ici de tapisseries tout à fait différentes de celles qui furent exécutées d'après les esquisses de Raphaël. Il ressort d'nne lettre de l'an 1530, adressée d'Anvers à l'infant par Damien de Goes, alors ambassadeur en Flandre, que ce prince a fait faire des tapisseries cette année-là, mais nous ne savons s'il s'agit ici de celles que cite François de Hollande. (Voyez *les Arts en Portugal*, par M. le comte A. Raczynski. Paris, 1846, p. 200.)

225, 3, *ajoutez* : L'Adoration des Mages, gravée par Banzo, et la Présentation au Temple, gravée par Persichini, sont des estampes qui reproduisent les compositions du gradin appartenant au Couronnement de la Vierge de 1503, lequel fait partie de la galerie du Vatican.

239, 36, *au lieu de* : NAVGERIVS, *lisez* : NAVAGERIVS.

Pages. Lignes.

245, 24, *au lieu de* : Orviétains, *lisez* : Olivotains.

254, 37, » M. D. XVII, *lisez* : M. D. XVIII.

259, 26, » Rafaele delle Colle, *lisez* : Rafaele del Colle.

284, 23, » Se trouvait, *lisez* : se trouve dans la collection de M. Jules Canonge, qui aurait, dit-on, la bonne pensée de la léguer à la collection du Louvre par testament.

322, 41, » Ghesi, *lisez* : Jesi.

326, 31, *ajoutez* : Ce petit tableau de l'Assomption de la Vierge est oblong en largeur. Le style du dessin et de la peinture rappelle la manière de l'école lombardo-vénitienne au commencement du seizieme siècle. L'exécution en est très-soignée, et les têtes des apôtres sont pleines d'expression.

344, 14, » La Madone dite de la maison Taddei n'a aucun rapport avec Raphaël. C'est un tableau insignifiant de l'école du Pérugin.

351, 36, *au lieu de* : Qui est à Munich, *lisez* : et qui est à Munich.

391, 3, » Giuliano da Mariano, *lisez* : Giuliano da Maiano.

412, 39, *ajoutez* : Ces peintures sont devenues la propriété du gouvernement pontifical ; elles doivent se trouver à présent dans la collection de Saint-Jean de Latran.

424, 1, *au lieu de* : Est un joli ouvrage de Filippino Lippi, *lisez* : rappelle la composition de la petite Madone de lord Cowper.

456, 30, » Verstolk van Zoelen, *lisez* : Verstolk van Soelen.

458, 37, » Hollwey, *lisez* : Hollweg.

530, 35, *ajoutez* : Cette édition de Londres contient 175 eaux-fortes d'après des dessins que M. de Saint-Morys avait emportés avec lui en Angleterre. Ces eaux-fortes sont tout à fait différentes de celles de l'édition de Paris. Parmi elles se trouvent sept pièces dont les dessins ont été attribués à Raphaël, mais qui paraissent tous apocryphes. Ces pièces, marquées pour la plupart du chiffre de M. de Saint-Morys, avec la date de 1793, sont les suivantes : 1, un Sacrifice antique avec douze figures (voyez p. 596 de ce volume) ; 2, un autre Sacrifice antique où deux hommes tiennent une chèvre ; 3, une Procession avec des évêques, des suisses et autres personnages ; 4, une Danse de deux Amours et de sept enfants (voyez p. 586 de ce volume) ; 5, un jeune Homme nu, debout et vu de dos ; 6, un Barbare d'après l'antique, vu de profil ; 7, une Femme qui tient son enfant sur les genoux, tous deux ayant les regards tournés vers un enfant assis à terre. Ce groupe est le même que celui qu'on voit avec d'autres figures dans un dessin du Louvre, n° 349 de notre Catalogue.

550, après la signature de M. de Montaiglon, *ajoutez* :

« M. Passavant, ayant eu communication de cette curieuse lettre qui nous était adressée, a voulu y ajouter une note,

que nous donnons textuellement, c'est-à-dire telle qu'il l'a écrite lui-même en français. (*Note de l'éditeur.*)

« Tout en reconnaissant le mérite et la justesse des observations de M. Anatole de Montaiglon, et en le remerciant des documents qu'il met au jour à propos de la fontaine delle Tartarughe, nous avons cependant à ajouter que si le sculpteur Taddeo Landini a fait l'esquisse pour cette fontaine, il a néanmoins en tout point pris la statue du Jonas de Raphaël pour ses quatre figures juvéniles qui en font le principal ornement. Nous disons *pris*, parce qu'il a non-seulement imité les figures du maître d'Urbin dans ses moindres mouvements, mais les têtes mêmes ont en entier le cachet particulier de celles de Raphaël. De la sorte donc, si ce dernier n'a pas pu lui-même prendre une part directe à cette œuvre, indirectement néanmoins il en est le maître pour la partie la plus importante, puisque c'est d'après lui que les figures ont été exécutées. »

FIN DES ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Paris, — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Cie, 30, rue Mazarine.

